Литературные портреты

Андре Моруа

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

К ЧИТАТЕЛЮ

Читатель, верный друг мой, брат мой, ты найдешь здесь несколько этюдов о книгах, которые всю жизнь дарили мне радость. Мне хотелось бы надеяться, что мой выбор совпадает с твоим. Здесь будут разбираться отнюдь не все великие произведения, но те, которые я выбрал, в чем-то кажутся мне великими. Я был приятно удивлен, когда, расположив эти эссе в хронологическом порядке, увидел, что они соответствуют высочайшим вершинам литературной гряды. Следуя от "Исповеди" Руссо к "Замогильным запискам" Шатобриана, от Реца к Стендалю, от "Отца Горио" к "Госпоже Бовари", от Вольтера к Гете, к Толстому и Прусту, ты отправишься по пути, отмеченному яркими маяками. Я попытался объяснить, что восхищает именно меня в классиках, ты можешь любить их и по другим причинам. Независимо от того, совпадут наши мнения или нет, ты на несколько часов словно перенесешься в целительную атмосферу гор. А это всегда полезно.

Андре Моруа

- Андре Моруа. Литературные портреты
  - К ЧИТАТЕЛЮ
  - ** МОНТЕНЬ **
  - ** ВОЛЬТЕР **
  - ** СТЕНДАЛЬ **
  - ** ГЮСТАВ ФЛОБЕР **
  - ** ГИ ДЕ МОПАССАН **
  - ** АНАТОЛЬ ФРАНС **
  - ** МАРСЕЛЬ ПРУСТ **
  - ** ИСКУССТВО ТУРГЕНЕВА **
  - ** САМЫЙ ВЕЛИКИЙ **
  - ** ИСКУССТВО ЧЕХОВА **
  - ** РОМАН НЕ УМЕР **
  - ** СЛОВУ ДАНО МНОГОЕ... **

Андре Моруа. Литературные портреты

К ЧИТАТЕЛЮ

Читатель, верный друг мой, брат мой, ты найдешь здесь несколько этюдов о книгах, которые всю жизнь дарили мне радость. Мне хотелось бы надеяться, что мой выбор совпадает с твоим. Здесь будут разбираться отнюдь не все великие произведения, но те, которые я выбрал, в чем-то кажутся мне великими. Я был приятно удивлен, когда, расположив эти эссе в хронологическом порядке, увидел, что они соответствуют высочайшим вершинам литературной гряды. Следуя от «Исповеди» Руссо к «Замогильным запискам» Шатобриана, от Реца к Стендалю, от «Отца Горио» к «Госпоже Бовари», от Вольтера к Гете, к Толстому и Прусту, ты отправишься по пути, отмеченному яркими маяками. Я попытался объяснить, что восхищает именно меня в классиках, ты можешь любить их и по другим причинам. Независимо от того, совпадут наши мнения или нет, ты на несколько часов словно перенесешься в целительную атмосферу гор. А это всегда полезно.

Андре Моруа.

** МОНТЕНЬ **

Еще и сегодня можно видеть в Перигоре, на холме (на той самой «горе» – «montagne», от которой пошло имя Мишеля Эйкема де Монтеня), большую башню – его «библиотеку», где были написаны «Опыты», этот кладезь мудрости для всех: из него черпали Паскаль, и Ларошфуко, и Мольер, а еще до них – Шекспир, знавший книгу в переводе, а ближе к нам – Андре Жид, Ален. Прекрасно и отчасти даже поразительно, что какой-то перигорский дворянин, который, если не считать нескольких путешествий и поездок по долгу службы, провел всю жизнь среди людей своего края, стал одним из величайших французских писателей и по сию пору остается одним из наших учителей. Великий писатель, Монтень, подобно Сен-Симону или Рецу, смотрит на вещи прямо и, используя слова обиходные, тщательно отбирает те из них, которые точно передают его мысль. «Основа большинства смут в мире – грамматическая», – говорит он. Отец, лучший в мире из отцов, обучил его латыни еще в раннем детстве. И на протяжении всей своей жизни он не переставал читать древних авторов – историков, моралистов или поэтов. От них перенял он «полновесный и сочный язык, сильный своей естественностью... Когда я вижу, как выразительны эти славные формы, такие живые, такие глубокие, я не говорю – вот меткое слово, я говорю – вот меткая мысль». Ибо только смысл освещает и производит слова. И тогда они не «ветер», но «плоть и кость». Подобно Горацию, которым он восхищается, Монтень не удовлетворяется первым словом, лежащим на поверхности, оно предало бы его. Он глядит глубже и проницательнее; ум его цепляет и рыщет в запасе слов и фигур, чтобы выразить себя. Монтень не располагает ресурсами латыни. Однако он находит достаточно выразительным и французский язык, ибо «нет ничего, о чем не скажешь на нашем охотничьем или военном жаргоне, это благодатная почва для заимствований». Он знает, что живет в «диком крае», где нечасто встретишь человека, понимающего по-французски, но, когда он говорит себе: «Это слово здешнее, гасконское», – это его ничуть не смущает, даже напротив, ибо совершенство, к которому он стремится, – писать именно своим языком. Язык повседневный, обиходный – вот его орудие; пусть в нем попадаются фразы, краски которых потускнели от чересчур обыденного употребления; «это, – говорит Монтень, – ничуть не притупляет их вкуса для человека с острым нюхом», а у него нюх острый, поскольку он поэт в той же мере, что и философ. Конкретное и выразительное народное слово ему всегда больше

по вкусу, чем слово ученое, и лучше всего он выражает свою мысль образами. К примеру, когда он хочет сказать, что настоящий врач должен был бы сам переболеть всеми болезнями, чтобы правильно судить о них: «Такому врачу я бы доверился, ибо все прочие, руководя нами, уподобляются тому человеку, который рисует моря, корабли, гавани, сидя за своим столом и в полной безопасности водя перед собой взад и вперед игрушечный кораблик... Они описывают наши болезни, как городской глашатай, выкрикивающий приметы сбежавшей лошади или собаки: такой-то масти шерсть, такой-то рост, такие-то уши, – покажите им настоящего» больного, и они не распознают болезни..." Сам он говорит только о том, что видел или прочел. Монтень несколько кокетничает, отказываясь быть моралистом, который пишет ученые труды. Он тешится длиннотами, отклонениями, «прыжками и всякого рода курбетами», анекдотами, нередко весьма далекими от сюжета, как, например, в главе «О хромых», где хромцы и хромоножки появляются лишь в самом конце, да и то только в связи с их особым пылом в любовных утехах. Поначалу его книга была книгой неутомимого читателя греческих и латинских авторов, извлечения из которых он классифицировал по их сюжетам. Словом, это была огромная картотека, снабженная комментарием. Но чем дальше, тем явственнее он обнаруживал, что самое живое удовольствие он получает от писания, когда извлекает наблюдения из глубин своего "я". Первая книга «Опытов» многим обязана Плутарху, Сенеке и другим прославленным мыслителям: вторая и третья, хотя они и нашпигованы цитатами, обязаны лучшими страницами только самому Монтеню. Что же он был за человек? Провинциальный дворянин, живущий на своей земле, образованный, как бывали образованными в эпоху Возрождения, не слишком-то внимательный к управлению своим поместьем, которое он именовал «домашним хозяйством», и удалявшийся, едва представится возможность, в башню, чтобы читать там в подлиннике всех авторов латинских, а греческих – одних по-гречески, других по-французски. Ко всему любознательный, он путешествовал по Италии, Германии, Швейцарии. Он интересовался разными нравами и из их разнообразия вывел определенную философию. Отец его был мэром Бордо; позднее им стал и сын, выполнявший свои обязанности добросовестно и мужественно. Короли и вельможи уважали его мнение, неизменно отличавшееся здравым смыслом и терпимостью; они возлагали на Монтеня некоторые дипломатические поручения. Только от него самого зависела его карьера у них на службе, «ибо это ремесло прибыльнее любого другого». Но он стремился к одному –

«приобрести репутацию человека, хотя и не сделавшего никаких приобретений, но вместе с тем и ничего не расточившего... я могу, благодарение Богу, достигнуть этого без особого напряжения сил». По правде говоря, лень и любознательность располагали его скорее к тому, чтобы быть зрителем, нежели действующим лицом на мировой сцене. «Есть известная приятность в том, чтобы повелевать, пусть даже на гумне, и в том, что близкие тебе покорны, но это слишком однообразное и утомительное удовольствие». Избранный мэром, он пожелал от этого уклониться; повеление короля ему помешало. По прибытии он выложил бордоским господам, каков он есть: беспамятлив, беспечен, беззлобен, не честолюбив, не скуп, не жесток. Он добавляет: «не тверд», но его письма к королю доказывают обратное. Он энергично защищает в них слабых и тех, кто «живет только случайными заработками и в поте лица своего». Он отваживается также сказать своему суверену, что, поскольку короли правят лишь с помощью правосудия, необходимо, чтобы это последнее было бескорыстным и равным для всех, чтобы оно не потворствовало сильным в ущерб народу. В век грубый и жестокий Монтеня до такой степени отвращала жестокость, что он мучился, когда, охотясь, слышал жалобный писк зайца, схваченного собаками. Вещи куда более жестокие заставляли его поднимать голос против пыток. В его глазах никакими верованиями нельзя оправдать то, что человека поджаривают живьем. Он не примыкает с пылом ни к одной из борющихся сторон, опасаясь, «как бы это не отравило его понимания», и оставляя за собой свободу восхищаться в противнике тем, что похвально. «Мэр и Монтень всегда были двумя разными людьми, четко отмежеванными один от другого». Возможность разрешения важных проблем своего времени (а такими были религиозные войны) он видит в сердечном великодушии, в человечности и справедливости. Такова единственная воля народов: «Nihil est tarn populare quam bonitas» ["Ничто не пользуется такой народной любовью, как справедливость" (лат.)]. Хотелось бы, чтобы это было правдой. Назначенный еще совсем молодым советником Бордоского парламента, он ушел в отставку в 1571 году, когда ему было 38 лет, чтобы погрузиться, будучи «полным сил, в лоно непорочного знания». Он приступил к «Опытам» в 1572 году, в смутное время. Почему он начал писать? Прежде всего потому, что в этом его счастье. Прирожденный писатель, подстегиваемый примером великих авторов, с которыми он на короткой ноге, Монтень черпает радость, вырабатывая собственный стиль, стремясь оставить в языке свой след. Но он стремится также лучше познать человека, познать его через себя, поскольку ему не

дано наблюдать ни одно существо так близко, как себя самого; он хочет, наконец, оставить друзьям свой правдивый портрет. Писать для него – значит оградить себя от праздности, порождающей неустойчивые и опасные грезы. «Душа, не имеющая заранее установленной цели, обрекает себя на гибель». Если ум не направлять, он «порождает столько беспорядочно громоздящихся друг на друга, ничем не связанных химер и фантастических чудовищ, что, желая рассмотреть на досуге, насколько они причудливы и нелепы, я начал переносить их на бумагу», то есть ставить на свое место. Обнародуя и порицая свои собственные недостатки, он надеется научить других избегать их. Однако для него не секрет, что говорить о себе опасно. Читатель больше верит опрометчивым признаниям, чем похвальбе. Он идет на риск, зная, что происходит из рода, известного своей порядочностью, и от очень доброго отца. Обязан ли он этим крови, или примеру, который видел дома, или хорошему воспитанию, полученному в детстве? Но факт тот, что к большинству пороков он испытывает природное отвращение. Склонности побуждают его к общению трех видов: Первое из них – общение с друзьями. Его дружеские чувства к Ла Боэси были постоянными и безупречными. Другой такой дружбы «вы не найдете и в книгах... Для того чтобы возникла подобная дружба, требуется совпадение стольких обстоятельств, что и того много, если судьба ниспосылает ее один раз в три столетия». У дружеского общения единственная цель – близость встречи и обмен мыслями, короче – соприкосновение душ, не преследующее никаких выгод, и чистая дружба поистине не ищет ничего, кроме себя самой. В ней должно быть доверие, прелесть, радость. «Нам нужно хорошо провести время – большего мы не ищем», но, если знание жизни или ученость изъявят желание принять участие в дружеском разговоре, они будут приняты благосклонно. Второй вид общения – общение с красивыми и благородными женщинами. Общаясь с ними, нужно держаться несколько настороже, в особенности тем, у кого сильна плоть, – а Монтень именно таков. «Безрассудно отдавать этому все свои помыслы». Но не меньшим безрассудством было бы вступать в подобные отношения без любви. Не считая, впрочем, супружества, в котором Монтень, как и Бальзак, не видит условий для любви. Хороший брак (если таковой вообще существует, говорит он) – это приятное сожительство, отличающееся постоянством, доверием и взаимными обязанностями. Но отсутствие сопротивления притупляет желание. Сам он женился скорее по обычаю, чем по выбору, и отнюдь не стыдится признания, что искал любовных радостей не на супружеском ложе. К старости он

стал несколько невоздержан сознательно. Зрелый возраст располагает к чрезмерному благоразумию, ибо и «благоразумию свойственны крайности и оно не меньше нуждается в мере, чем легкомыслие». Третий вид общения, как известно, – общение с книгами, которое служило ему не столько для педантского накопления знаний, сколько для пробуждения в нем самом желания высказаться при столкновении с новыми предметами. Читая, он стремится, скорее, выковать свой ум, нежели его наполнить. Ему необходим предлог для раздумий. В своей библиотеке, на четвертом этаже башни, он листает одну книгу, другую, вразброд, как придется. «То я предаюсь размышлениям, то заношу на бумагу или диктую, прохаживаясь взад и вперед, мои фантазии вроде этих». Ему никогда не надоедает делать выписки. «Ведь я заимствую у других то, что не умею выразить столь же хорошо либо по недостаточной выразительности моего языка, либо по слабости моего ума». Но ему известно также, что общение с книгами, если оно переходит в манию, не лишено опасности. «Когда я пишу, я уклоняюсь от общества книг и воспоминаний о них из страха, как бы они не вторглись в мою форму». Но какие же истины открыл он для себя с помощью этих трех видов общения, анализа собственной мысли, путешествий? Главное – бесконечное многообразие нравов, обычаев, суждений. Каждый народ именует варварством то, что не принято у него самого. Представляется, что для нас единственный образец истины – взгляды той страны, из которой мы происходим. Только здесь (для каждого) – совершенная религия, совершенная полиция, и не потому, что они разумны, но потому, что они наши. Человек, который читает или путешествует, не может не заметить, что в зависимости от времени и места человеческий разум придает равное значение совершенно разным обычаям и верованиям. Монтень неоднократно забавляется составлением нескончаемых перечней такого рода примеров, подчас невероятных. Есть народы, которые оплакивают смерть детей и празднуют смерть стариков. Такие, где мужья без всяких причин могут отвергать своих жен. Где самый желанный вид погребения – это быть отданным на съедение собакам, а в других местах – птицам. Такие, где здороваются, приложив палец к земле, а затем подняв его к небу. Здесь питаются человеческим мясом; там почтительный сын обязан убить отца, достигшего известного возраста. Список занимает страницы и страницы. Какой же можно из этого сделать вывод, если не тот, что единственный владыка мира – обычай? Человек непостоянен. Он существо, вечно колеблющееся и многоликое (поэтому-то у него и есть история). Он следует обычаю, даже когда обычай идет вразрез с разумом.

Есть ли что-либо более удивительное, чем то, что мы постоянно видим перед собой, – а именно нацию, которая руководствуется во всех своих домашних делах законом, записанным и опубликованным не на ее языке? Есть ли что-нибудь более дикое, чем видеть нацию, где судейские должности продаются, а приговоры оплачиваются наличными? Так вот, это государство – Франция. Значит ли это, что должно восставать против обычая"? Он так не считает. Такого рода рассуждения не должны отвращать разумного человека от следования общепринятому образу жизни. Все выдумки и причуды, отступления от принятых правил продиктованы скорее сумасбродством, чем разумом. Монтень одобряет Сократа за то, что тот пожертвовал жизнью ради закона, пусть и несправедливого. Всегда сомнительно, может ли изменение действующего закона принести пользу. Политический строй подобен зданию, выстроенному из нескольких соединенных между собой частей: невозможно поколебать одну из них, чтобы это не отразилось на целом. «Я разочаровался во всяческих новшествах, – говорит Монтень, – в каком бы обличим они нам ни являлись, и имею все основания для этого, ибо видел, сколь гибельные последствия они вызывают... Те, кто расшатывает государственный строй, первыми чаще всего и гибнут». Поэтому он восхваляет христианскую религию за то, что она предписывает повиноваться властям. Но какую же пользу надеется он извлечь из этого перечня обычаев и показа человеческих безумств? Зачем разоблачать все это, если в конечном итоге предлагается добровольно во всем этом участвовать? Ответ не труден. Важно убедить человека в его невежестве, поскольку это значит внушить ему скромность, мать терпимости. «Что я знаю?» – говорит Монтень и доставляет себе удовольствие в прославленной «Апологии Раймонда Сабундского» ниспровергнуть многие из способов, с помощью которых человек, как он полагает, постиг истину. Философия – это всего лишь софистическая поэзия. Наука? Она расплачивается с нами вещами, которые сама же учит нас считать выдуманными. Опыт? Мы видим, что, представив себе одно, краснеем, а другое – бледнеем, мы можем, если захотим, пошевелить пальцем, но почему? Как? Кто это знает? История? Невозможно извлечь никаких следствий из сходства событий: они всегда отличаются одно от другого – не тем, так этим. Медицина? Медики никогда не могут прийти к согласию между собой. Нет, в мире никогда не существовало двух одинаковых мнений, как не существует двух одинаковых волос или зерен. Каков же итог? Если мы ничего не знаем и не можем ничего знать, какой совет дать человеку, чтобы он мог руководствоваться им в жизни? Паскаль, который после

Монтеня взялся за разрушение всей человеческой науки, чтобы лучше соединить человека с Богом, считает Монтеня скептиком. Это неверно. «Что я знаю?» – не последнее его слово. Точно так же, как «чистая доска» – не последнее слово Декарта. Если сомнение – мягкая подушка «для толковой головы», то потому лишь, что оно спасает от фанатизма. «Упрямство и пылкость духа – самые верные доказательства глупости. Есть ли на свете существо, столь же уверенное в себе, решительное, заносчивое, созерцательное, важное, глубокомысленное, как осел?» Сумасшедший не сомневается никогда. Сомнение Монтеня остается позитивным. Он не скептик, а агностик. Он не утверждает того, чего не знает. Он считает атеизм предположением, которое не доказано, противоестественным и чудовищным. Но он отлично видит, что «мы христиане в силу тех же причин, по каким мы являемся перигорцами или немцами». Мы получаем свою религию от обычая, поскольку родились в стране, где она принята. Наш разум не способен постигнуть и доказать метафизические истины. Остаются два выхода: заключить, что они для нас вовсе непознаваемы, или попробовать принять их, опираясь не на доводы и суждения, но из божественных и сверхъестественных рук. Монтень избирает второе. Как может человек поверить в то, что «это изумительное движение небосвода, этот вечный свет, льющийся из величественно вращающихся над его головой светил», существуют столько веков для него, для его удобства и к его услугам? С какой стати разум этого бренного создания может претендовать на роль господина и властителя Вселенной, познать малейшую частицу которой не в его власти? Будем же и тут, как во всем прочем, следовать обычаю. Монтень верует в Бога, как античный деист, и он христианин, потому что он – француз XVI века. Но он не желает, чтобы религия, предназначенная для истребления пороков, их питала. Он не согласен, чтобы какой-нибудь воинствующий католик во имя христианства, религии добра и милосердия убивал женщин и детей потому только, что они протестанты. В сущности, мораль, избранная им для себя лично, – это свободный стоицизм, слегка окрашенный эпикуреизмом. Этот беспечный человек способен проявить душевную силу и не раз это доказывал как в гражданских опасностях, так и в болезни. Совсем молодым он пожелал приучить себя к смерти, мысленно представляя, что она всегда может быть рядом. «Если под нами споткнется конь, если с крыши упадет черепица… будем повторять себе всякий раз: а что, если это и есть сама смерть? Благодаря этому мы… сделаемся более стойкими». И он добавляет, несколько вразрез с собственным

высказыванием: «Что вам до нее – и когда вы умерли, и когда вы живы? Когда живы – потому что вы еще существуете; когда умерли – потому что вас не существует», – а это равносильно тому, чтобы сказать, что человек не может осмыслить свою смерть. В конечном итоге эта мудрость, благоразумная и смелая по мерке человека, одновременно скромная и твердая, крестьянская и тонкая, – одна из самых замечательных в мире. Нет писателя, который был бы нам так близок, как этот перигорский дворянин, умерший в 1592 году. Идет ли речь о невежестве, терпимости, бесконечном многообразии обычаев, мы можем воспользоваться его опытом. Ален знавал одного торговца дровами, который неизменно носил в кармане томик Монтеня. Нет лучшего советчика – лучшего путеводителя, я имею в виду, – для людей нашего времени. Подобно Алену, который был нашим Монтенем, этот делатель книг главным образом стремился направить свою жизнь. Он все еще может направить и нашу.

** ВОЛЬТЕР **

Романы и повести Философская повесть – трудный жанр, потому что это жанр-гибрид. Это и эссе, и памфлет, поскольку автор высказывает или высмеивает в нем некоторые идеи, и вместе с тем это повесть о воображаемых событиях. Но в этом романе нет ни строгости, присущей очерку, ни правдоподобия, как в обычном романе. Впрочем, он и не претендует на это, его характерная черта – интеллектуальная игра ума. Ни Вольтер, создавший «Кандида», ни Анатоль Франс, написавший «Остров пингвинов», ни Уэллс, выдумавший доктора Моро, не рассчитывали, что читатель воспримет эти вымыслы как достоверность. Наоборот, они хотели, чтобы философский роман выглядел как фантастический. Но почему автор избирает такой своеобразный и потаенный философский жанр? Чтобы с наибольшей свободой подчеркнуть то, что в эссе может показаться читателю опасным, шокирующим или отвратительным. Более того, чем глубже погружается читатель в мир, где царит чистейшего рода безумие, тем скорее подчиняется автору, тем лучше воспринимает предлагаемые ему истины. Свифт пишет о человеческой натуре и английском обществе своего времени – кстати сказать, довольно страшного, – изображая то мир карликов и царство великанов, то страну, где лошади управляют людьми. Монтескье устами выдуманного им перса высмеивает обычаи, к которым он должен был в силу своего происхождения и ранга выказывать притворное уважение. То было время, когда роман и философская повесть вступают в новый период, когда идеи эволюционируют гораздо скорее, чем установления и нравы. Поэтому писатели, желающие высказать заветные мысли и в то же время стесненные политическими строгостями, цензурой и инквизицией, вынуждены прибегать к помощи фантастики и, чтобы не навлечь на себя преследования, изображать неправдоподобное. Такова была обстановка во Франции XVIII века. По видимости монархия сохраняла свое могущество; она защищала ортодоксальную религию и средневековую философию; рука ее судей была тяжела. На деле же писатели и интеллектуальная элита разделяли уже новые идеи и стремились их поведать. Нельзя сказать, что это было совсем невозможно. Доказательства – «Философский словарь», «Опыт о нравах», «Энциклопедия». Но оставалось еще много опасных тем, нуждавшихся в рассмотрении. Трактуя их в жанре фантастическом, можно было рассчитывать на внимание публики более боязливой, а стало быть, и более широкой. Добавьте еще,

что данный тип повестей был в большой моде. Начиная с опубликования «Тысячи и одной ночи» в переводе Галлана (1704-1717), а затем «Персидских писем» (1721), ориенталистика стала маской для писателей, из осторожности прикрывавших ею смелость. Вольтер более, чем все остальные, должен был прибегать к этому средству. I Странно, что Вольтер пришел к этому живому, свободному в двояком смысле слова жанру в довольно позднем возрасте. Если пренебречь «Приключениями барона де Гангана», текст которых никогда не был опубликован, но существование которого подтверждается перепиской Вольтера с прусским кронпринцем, то первой философской повестью Вольтера является «Мир, как он есть», написанной в 1747 году. Это было время, когда Вольтер вместе с мадам дю Шатле в результате крупной неприятности вынужден был искать убежища у герцогини де Мен. Там им были написаны «Видения Бабука», «Мемнон», «Путешествие Сакрментадо», «Задиг, или Судьба». Он ежедневно писал по одной главе, которую вечером показывал герцогине. «Иногда после обеда он читал повесть или небольшой роман, написанные им очень быстро, в течение дня, чтобы ее развлечь...» Эти философские повести, всегда нацеленные на доказательство какой-либо высокоморальной истины, были полны веселья и очарования. Герцогиня де Мен настолько полюбила их, что другие тоже захотели познакомиться с ними, и Вольтера заставляли читать вслух. Он читал, как большой актер. Повести имели огромный успех, и слушатели Вольтера умоляли его издать их. Он долго отказывался, говоря, что эти маленькие повестушки, сделанные для увеселения общества, не заслуживают внимания. Писатели – плохие судьи своих собственных произведений. В восемнадцать лет Вольтер верил, что он оставит по себе память как большой трагический актер; в тридцать – как крупный историк; в сорок – как эпический поэт. Он и не думал, создавая в 1748 году «Задига», что в 1958 году люди с удовольствием будут читать эту маленькую повесть, тогда как «Генриада», «Заира», «Меропа», «Танкред» будут покоиться вечным сном на полках библиотек. В этом вопросе современники Вольтера обманывались вместе с ним. Они не придавали значения повестям, в которых большая часть намеков приходилась на долю личных врагов автора. «Вольтера легко узнать под именем рассудительного Задига: клевета и злоба придворных... опала героя – все это аллегории, подлинный смысл которых совершенно очевиден. Именно так мстил он за себя врагам...» Аббат Бойер, воспитатель дофина и могущественный служитель церкви, очень злобно воспринял анаграмму, превратившую его в Рейоба. «Я очень хотела бы, – писала мадам

дю Шатле, – чтобы весь этот шум вокруг „Задига“ прекратился»; и Вольтер вскоре отрекся от своей книги, «которую резко обвиняли в том, что она проповедует догмы, противные нашей святой религии». В действительности смелость «Задига» не заходила столь далеко, автор ограничивался показом того, что люди в зависимости от времени и места придерживаются различных вероисповеданий, но основа всех религий одна и та же. Это общедоступная истина, но здравый смысл присущ далеко не всем. Те, кто не осмеливался нападать на теологию Вольтера, обвиняли его в плагиате. Это всегда самый легкий способ опорочить великого писателя: очернить все, что им создано. Поскольку то, что он пишет, писали другие, нет ничего легче, чем проводить параллели. Мольер подражал Плавту, который имитировал Менандра; последний, по-видимому, копировал какой-то неизвестный образец. Фрерон с опозданием в двадцать лет обвинил Вольтера в заимствовании лучших глав «Задига» из источников, «которые этот великий копиист держал в тайне». Блестящая глава из «Отшельника» была, по его словам, заимствована из поэмы Парнелла, а глава «Собака и лошадь» (предвосхищение Шерлока Холмса) – из «Путешествия и приключений трех принцев из Сарендипа». «Господин де Вольтер, – писал коварный Фрерон, – часто читал с намерением и выгодой для себя, особенно те книги, которые, казалось, совсем забыты... Он извлекал из этих незнакомых копей драгоценные камни...» Ужасное преступление! Стоит ли, однако, оставлять в забвении неиспользованные рудные жилы? И какой честный критик считал когда-либо, что писатель может творить из «ничего»? Ни «Отшельник» Парнелла, ни «Путешествие» не являются оригинальными произведениями. «Все эти историйки, – говорит Гастон Парис, – были рассказаны на многих языках еще до французского – языка настолько гибкого и настолько живого, что на нем они прозвучали заново...» То, что придало повестям Вольтера цельность и несравненный блеск, – не сюжетная выдумка, а сочетание различных, внешне довольно противоположных качеств, что дает представление о стиле автора. Воспитанный иезуитами, Вольтер воспринял у них крепость мысли и элегантность стиля; высланный на время в Англию, он прочитал там Свифта и изучил его приемы. «Это английский Рабле, – говорил он об авторе „Гулливера“, – но Рабле без пустословия». У Свифта Вольтер заимствовал вкус к причудливой фантазии (отсюда «Микромегас» и «Бабук»), к путешествиям, которые дают отличный повод для сатиры, и к бесстрастности, позволяющей излагать чудовищные происшествия как несомненные и реальные. Далее следует

переработка галлановской «Тысячи и одной ночи». «Сочетание французской классики, идущей от наблюдений к выводу, – как говорит Ален, – и вымышленной картины жизни фаталистического-Востока должно было породить новые великие произведения, и оно их действительно породило». Темы заимствовались из историй, старых, как род человеческий, мастерство черпалось у Свифта, восточных авторов и иезуитов; вольтеровская повесть – их неподражаемый синтез. И этот синтез существовал в повести долгие годы. Мы видели, что Вольтер начал работать в этом жанре, для него новом, в 1747 году, то есть с возрасте пятидесяти трех лет. Однако свой шедевр – «Кандида» – он написал в 1759 году, в шестьдесят пять; «Простодушного», который до сих пор имеет огромный успех, – в семьдесят три года; «Человек с сорока экю» – в семьдесят четыре; «Вавилонскую принцессу» – в том же году; другие, мелкие, повести, как «История Дженни», «Одноглазый крючник» и «Уши графа де Честерфилда», – после восьмидесяти лет. Поль Моран по этому поводу заметил: французские писатели никогда не бывают столь молодыми и свободными от всякого рода стеснений, как после шестидесяти лет. В этом возрасте они избавляются от романтических треволнений молодости, от погони за почестями, которая в стране, где литература – общественное дело, поглощает в период зрелости очень много сил. Шатобриан никогда не был более злободневным, чем в «Жизни де Рансе» и в заключительной части «Замогильных записок»; Вольтер написал свои лучшие произведения в шестьдесят пять лет; Анатоль Франс опубликовал «Боги жаждут» в шестьдесят восемь. Старый писатель, как и старый актер, лучше знает свое ремесло, а молодость стиля – это уже чисто технический вопрос. II Обычно под заглавием «Романы и повести Вольтера» объединяют произведения совершенно разные по характеру и значению. В число их входят такие шедевры, как «Задиг», «Кандид», «Простодушный», и незначительные повестушки, как «Вавилонская принцесса», «Белый бык». Включают сюда также и небольшие повести по десять страничек, как «Cosi-sancta» или «Одноглазый крючник», и целые романы в сто страниц. Есть здесь эскизы, как «Путешествия Сакрментадо», являющиеся прообразом «Кандида», и «Письма д'Амабеда», обычно связываемые с «Персидскими письмами»; есть и диалоги – «Человек с сорока экю», где нет абсолютно ничего от романа и никаких вопросов, касающихся политической экономии, которые бы напоминали нам «Диалоги о хлебной торговле» аббата Галиани, и «Уши графа де Честерфилда», являющиеся беседой на теологические темы. Что общего в этих столь различных сочинениях? Прежде всего стиль, который у Вольтера

всегда насмешлив, стремителен и – во всяком случае, на поверхностный взгляд небрежен. В этих рассказах нет ни одного персонажа, к которому автор отнесся бы вполне серьезно. Все они – или воплощение какой-нибудь идеи, доктрины (Панглос – оптимизма, Мартэн – пессимизма), или фантастические герои, словно взятые с лакированной китайской ширмы или драпировки. Их можно истязать, жечь, и ни автор, ни читатель не испытают чувства подлинного волнения. Даже рыдания прекрасной Сент-Ив, умирающей от отчаяния – она отдала то, что называют честью, дабы спасти своего возлюбленного, – не исторгают ни у кого слез. Все эти повести Вольтера рассказывают о катастрофах – но с точки зрения «рацио», – а их «темп» настолько быстр, что не успеваешь даже погоревать. Правда, престиссимо неуместно ни в похоронном марше, ни в реквиеме, однако и престиссимо, и аллегретто – эффекты, особенно любимые Вольтером. Под эту неистовую музыку мечутся марионетки. Вольтеру нравится выводить на сцену священнослужителей, которых он называет магами, судей, именуемых муфтиями, банкиров, инквизиторов, простаков и философов. Что касается женщин, то Вольтер их уважал не слишком. Если верить ему, они только и мечтают, что о любви красивого, молодого щедрого человека, но, будучи по натуре продажными и боязливыми, уступают, стремясь разбогатеть или спасти жизнь, и дряхлому инквизитору, и солдату. Они непостоянны и водят мужа за нос; оплакивают его самыми горькими слезами, чтобы заполучить себе нового любовника. За что только Вольтер не хулил их! «Увидев, таким образом, решительно все, что на свете было доброго, хорошего и достойного внимания, я решился не покидать больше моих пенатов никогда. Оставалось только жениться, что я вскоре исполнил, и затем, став как следует рогат, доживаю теперь на покое свой век в убеждении, что лучшей жизни нельзя было придумать», – говорит Сакрментадо. То, что по-настоящему объединяет повести Вольтера, – это его философия. О ней говорили как о «полном хаосе ясных мыслей, в целом бессвязных». Так, Фаге упрекал Вольтера в том, что, все изучив и рассмотрев, он ничего, не углубил. «Кто он – оптимист или пессимист? Верит ли он в свободу воли иди в судьбу? Верит ли в бессмертие души? Верит ли в Бога? Отрицает он метафизику полностью, являясь в какой-то мере агностиком, или отвергает ее лишь до известного предела; иными словами, метафизик ли он? Я призываю его ответить „да“ или „нет“ со всей определенностью, оценивая каждое произведение». И это справедливо. В Вольтере все можно найти, но также и обратное этому всему. Однако хаос

сразу приводится в порядок, стоит только сопоставить со временем его кажущиеся противоречивыми высказывания. Философия Вольтера менялась на протяжении его жизни, как это бывает почти со всеми. «Видение Бабука» и «Задиг» были написаны в то время, когда судьба улыбалась Вольтеру; он чувствовал поддержку со стороны мадам де Помпадур, а стало быть, и большей части двора; все короли Европы приглашали его; мадам дю Шатле дала умиротворение его чувствам, заботилась о нем, обеспечила ему независимость. Он был склонен считать жизнь сносной, вот почему заключительные главы «Бабука» довольно снисходительны. «Нужно ли покарать Персеполис или разрушить?» – спрашивает Бабука гений Итюриель. Бабук бесстрастно наблюдает. Он присутствует при кровопролитном сражении, в котором солдатам и той и другой стороны не дано понять, почему они убивают и погибают сами; но эта битва изобилует бесчисленными примерами мужества и человечности. Он входит в Персеполис, где видит оборванных, безобразных нищих, храмы, в которых погребают мертвых под звуки пронзительных, нестройных голосов, он видит женщин легкого нрава, с которыми любезничают судейские чиновники. Но, продолжая свой путь, Бабук видит и другие храмы, более красивые, и умный, вежливый народ, почитающий короля и честный в торговых делах. Довольно быстро он привязывается к этому городу, иногда злоречивому, легкомысленному, но вместе с тем тихому, красивому и достойному. Выслушав отзыв Бабука, Итюриель решает не уничтожать Персеполис, а «предоставить миру идти, как он идет, потому что если все и не так хорошо, то, во всяком случае, сносно». «Задиг» развивает эту мысль. Путем искусных умозаключений Вольтер доказывает, что с нашей стороны было бы очень дерзко утверждать, будто мир плох, только потому, что мы видим в нем некоторые изъяны. Мы не думаем, что будет дальше, мы не знаем того, что кажущиеся ошибки Творца – залог нашего благополучия. «Нет, – говорит ангел Задигу, – такого зла, которое не порождало бы добра. – А что, – сказал Задиг, – если бы совсем не было зла и было только одно добро? – Тогда, – отвечал Иезрад, – этот мир был бы другим миром; связь событий определила бы другой премудрый порядок. Но этот другой, совершенный порядок возможен только там, где вечно пребывает Верховное существо...» [Вольтер, «Философские повести»]. Заключение, которое нельзя назвать неопровержимым; если Бог добр, то почему он не создал мир по этому бессмертному и совершенному образцу? Если он всемогущ, то почему, создавая мир, он столь щедро наградил его страданием? Вольтер был достаточно умен, чтобы не задаваться подобными

вопросами. Но в «Микромегасе» он дает на них рассеивающий иллюзии ответ. Микромегас, обитатель Сириуса, отправляется в сопровождении одного из жителей Сатурна в путешествие по планетам. И вот однажды великан попадает на Землю, где обнаруживает почти невидимые микроскопические существа. Он крайне удивлен, услышав, как эти атомы разговаривают друг с другом, поражается их крайнему самомнению. И тут одна из этих маленьких козявок в квадратном колпачке объясняет Микромегасу, что «ей известны все тайны бытия, ибо все это изложено в „Своде“ Фомы Аквината». «Она посмотрела сверху вниз на обоих обитателей небес и объявила им, что их собственные персоны, их миры, их солнца и их звезды – все это было создано единственно для человека» [Вольтер, «Философские повести»]. Эти слова вызывают гомерический смех. Но смех Микромегаса – это смех самого Вольтера. Человек жалуется, видя мир плохо устроенным. Но для кого плохо? Для человека, который в необъятном плане вселенной – лишь незначительное пятнышко, плесень.

Очевидно, все, что в этом плане нам кажется ничтожеством, упущением или ошибкой, в другом плане имеет глубокое основание. Плесень немного страдает, но где-то во Вселенной великаны ведут жизнь почти божественную. Так он отвечает на вопрос о добре и зле.

Правда, ответ этот не очень удовлетворительный, ибо можно было и не создавать плесень, но тогда ни к чему был бы и высший божественный порядок. Но «Микромегас» еще относительно оптимистичен. Очеловеченные насекомые, такие смешные, когда они пробуют говорить о философии, удивляют небесных путников, умело используя свои познания; они безошибочно измеряют рост Микромегаса, а также расстояние от Земли до Сириуса. То, что эти почти невидимые козявки так глубоко проникли в тайны Вселенной, пусть это случайность, уже заслуживало некоторого восхищения во времена-Вольтера и еще сильнее поразило бы Микромегаса, путешествуй он в наше время. Паскаль и Бэкон высказывали ту же мысль, имея в виду свою эпоху. Козявка правит миром, и сама ему подчиняется. Ее смешные стороны искупаются ее умственным развитием. Таков второй Вольтер – творец повестей и рассказов. Третий Вольтер более печален, так как он понимал, что человек не только смешон, но и очень зол. У писателя было личное горе. Мадам дю Шатле обманула его с его лучшим другом и, понеся от трудов Сен-Ламбера, умерла в родах. Короли, и французский и прусский, восприняли это с неудовольствием, и Вольтер должен был жить в изгнании. Правда, это изгнание было позолочено: ни Делис, ни

Фернэ вовсе не были ужасны. Однако своим благополучием Вольтер был обязан только собственной осторожности, а отнюдь не людям, тем более что некоторые его яростно преследовали. Он всегда очень близко к сердцу принимал общественные бедствия, особенно войны и всякого рода нетерпимость. И вот в 1755 году вдобавок к бесчеловечности людской – враждебные демарши природы. Это был год лиссабонского землетрясения, разрушившего один из прекраснейших городов Европы, что глубоко взволновало Вольтера: для него это поистине было ударом судьбы. Действительность казалась ужасной. Когда-нибудь все будет хорошо – вот надежда; Все хорошо сегодня – вот иллюзия. Все будет хорошо когда-нибудь, если человек трудится над преобразованием общества. В этих словах намечены вольтеровское понимание прогресса и философия Кандида. «Кандид» был создан Вольтером в дни тяжелых испытаний и крайнего отчаяния, которое вызывали у него некоторые философы, например Руссо, который писал: «Если вечное существо не сделало мир лучшим, значит, оно не могло его сделать таковым», или Лейбниц, утверждавший, что все к лучшему в этом лучшем из миров. Вольтер вложил эту идею в уста Панглоса, философа-оптимиста, а его ученика, наивного молодого Кандида, отправил путешествовать по свету, где тот на опыте познал, что такое войны, инквизиция, стал свидетелем убийств, краж, насилий, происков иезуитов Парагвая, повидал Францию, Англию, Турцию и констатировал в конце концов, что человек повсюду очень злое животное. Тем не менее последними словами книги Вольтера были: «Но надо возделывать свой сад» [Вольтер, «Философские повести»], ибо мир наш безумен и жесток; земля дрожит от землетрясений, небо мечет молнии; короли воюют, церковь раздирается противоречиями. Установим, границы нашей деятельности и попробуем выполнять наше скромное дело как можно лучше. Этот вывод, одновременно и «глубокий и ограниченный», последнее слово Вольтера, будет и последним словом Гете. Все плохо, но все может быть улучшено. Это кредо и современного человека, и мудрость строителя – мудрость, пока еще несовершенная, но уже приносящая свои плоды. Вольтер, как говорит Бенвиль, расчищает «широкую земную дорогу от иллюзий». На этой свободной земле можно создавать новое. Современные писатели открыли, что наш мир абсурден.

Но все, что можно было бы сказать по этому поводу, уже сказано, и очень умно, Вольтером в «Кандиде», и было бы разумно, вместо того чтобы сердиться на окружающий мир, обрести в себе мужество действовать. III «Кандид» – вершина

вольтеровского творчества. Из романов, следующих за ним, – лучший «Простодушный». Ему свойственна та же вольтеровская живость, то же обаяние ума, но тема его менее значительна. «История Дженни» – это защита деизма, – «единственная узда для людей, ловко творящих тайные преступления... Да, мои друзья, атеизм и фанатизм – это два полюса мира, смятения и ужаса» [Вольтер, «История Дженни»], «Уши графа де Честерфилда» – повесть, доказывающая, что всем в этом мире управляет рок. Но зачем тогда философствовать? Зачем волноваться? «Пейте горячее, когда холодно, пейте прохладное в летний зной; соблюдайте умеренность во всем, следите за пищеварением, отдыхайте, наслаждайтесь и смейтесь над всем прочим». Этот вывод менее всего можно назвать поэтическим. Но преобладающее качество вольтеровской прозы его счастливых дней – это поэзия. «Есть что-то возвышенное в каждом большом произведении, – говорит Ален, – и даже в романах Вольтера». Поэзия в нашем безумном мире есть выражение беспорядочных идей, регулируемых его ритмом. В этом смысле Шекспир с его духами, колдуньями и ведьмами был истинным мастером поэзии. Лучшие повести Вольтера также обладают обоими этими свойствами. Неожиданные каскады абсурдных событий, затопляющие страницы его произведений, быстрота действия, почти беспрерывные стенания Мартэна, простодушные поступки Кандида, несчастья Панглоса, рассказы Старухи – все это погружает ум в какое-то трагическое спокойствие, создаваемое лишь Истинной поэзией. Таким образом, Вольтер, страстно стремившийся стать знаменитым поэтом и столько мучившийся над композицией своих трагедий и эпопей, в конечном счете, сам не сознавая этого, создал образцы настоящей поэзии в своих повестях, которые он писал играючи и не считал сколько-нибудь значительными. Еще одно доказательство – мог бы он сказать, – что зло есть добро, добро есть зло и что рок управляет миром.

** СТЕНДАЛЬ **

«Красное и черное». "Должен ли романист заимствовать свои сюжеты из реальной действительности? На примере «Красного и черного» я хотел бы показать как случай из жизни, который автор воспроизводит почти в точности, становится, пройдя через горнило глубокого ума, оригинальным романом [это текст моей публичной лекции; об этом необходимо было сказать, чтобы объяснить несколько поучительный и вместе с тем непринужденный тон статьи (прим.авт.)]. В 1827 году суд города Гренобля рассматривал дело, вызвавшее много шуму. Молодой человек, Антуан Берте, был обвинен в убийстве, которого он, впрочем, и не отрицал. Вот вкратце история этого молодого человека. Сын сельского кузнеца, он был воспитан местным священником. Когда юноше исполнилось девятнадцать лет, этот священник определил его воспитателем в богатое семейство Мишу де Латур. Сам господин Мишу был промышленником. Его супруге было лет тридцать шесть. Что в точности произошло в этом доме? Никто не знает. Достоверно одно; юный Берте волочился за госпожой Мишу. Уступила ли она его ухаживаниям? Это обстоятельство в ходе процесса не было до конца выяснено. Так или иначе, молодому человеку пришлось покинуть дом. Прошло несколько месяцев, и старику священнику, воспитавшему Антуана, удалось устроить его в семинарию. Юноша пробыл там недолго и был исключен по мотивам, которые также остались невыясненными. Тогда он поступил воспитателем в аристократическое семейство Кордон, но через год или два был изгнан из этого дома, потому что на сей раз начал бурно ухаживать за дочерью хозяина, мадемуазель де Кордон. Он пытается найти себе другое место, но тщетно; терпя лишения, он в конце концов приходит к выводу (правильному или ошибочному), что ему всюду отказывают потому, что госпожа Мишу из чувства мести либо из ревности преследует его и оговаривает. Берте не в состоянии заработать себе на жизнь, он очень несчастен. Однажды он принимает неожиданное решение: в воскресный день отправляется в церковь маленького городка, где живет госпожа Мишу; во время обедни, в момент возношения святых даров, когда госпожа Мишу опустила голову, он выстрелил в нее из пистолета. Она упала, и Берте попытался застрелиться сам. Он упал, обливаясь кровью. Его унесли, привели в чувство. Госпожа Мишу не умерла. Остался жив и Берте; его отдали под суд. Представьте себе это необычайное заседание суда присяжных; на скамье подсудимых сидит молодей

человек в черном платье семинариста, голова его обмотана белыми бинтами, потому что рана еще не вполне зажила; генеральный прокурор называет его чудовищем, а он в ответ на все вопросы повторяет: – Убейте меня, приговорите меня к смерти, ни о чем больше я не прошу! Адвокат подтверждает слова своего подзащитного: – Если бы я мог уступить его мольбам, я бы не выступал здесь в его защиту. Он не хочет жить. Зачем ему жизнь, если он лишился чести? Он уже почти не живет, он сам приговорил себя к смерти. Своим приговором вы только поможете ему избавиться от невыносимого существования. Сам Берте писал генеральному прокурору: «Господин прокурор, я хотел бы, чтобы меня сегодня осудили, а послезавтра казнили. Смерть – самое сладостное прощение, которое я могу получить. Я заверяю вас, что она совсем меня не страшит. Меня уже заставили достаточно ненавидеть жизнь, и я не хочу, чтобы длительное судебное разбирательство сделало ее для меня еще более отвратительной. Не заставляйте меня дольше дышать зловонным воздухом. Разрешите мне иногда выходить во двор, я обещаю не раскрывать там рта». Такова история, которая обошла в 1827 году все газеты Франции, в частности газеты департамента Изер (не забывайте, что Стендаль был родом из этого департамента)... Стендаль прочел эту историю. Мы сейчас увидим, почему она должна была поразить воображение писателя. Вот реальное событие. Каков же был ум, которому предстояло отметить его и переложить на язык искусства? Каков был Стендаль? Стендаль родился в 1783 году, то есть незадолго до Французской революции, в городе Гренобле. Его настоящее имя – Анри Бейль. Отец писателя, Шерюбен Бейль, был человек, терявшийся в женском обществе, малолюбезный и больше всего интересовавшийся денежными делами; самым близким его другом и советчицей была тетушка Серафи, к которой Стендаль всю свою жизнь питал глубокую ненависть. Эта тетушка Серафи изображена (в «Жизни Анри Брюлара») лицемеркой, всегда рассуждающей о благе семейной жизни и всегда готовой превращать эту же семейную жизнь в сущий ад. Она все время твердила, что маленький Бейль – изверг. Однажды, когда мальчику было семь или восемь лет, он находился на балконе и играл, как свойственно всем детям в его возрасте: вооружившись небольшим ножом, он сажал зерна в цветочный горшок. Ножик выскользнул у него из рук и упал на улицу, едва не задев какую-то старушку, жительницу Гренобля. Тетушка Серафи божилась, что маленький Анри хотел убить эту старую даму. Представьте себе след, который подобное ложное обвинение должно оставить в сознании ребенка. В него проникает идея несправедливости. Для того чтобы отомстить своей старой

тетке, он готов уничтожить все общество. Стендаль ненавидел всю отцовскую родню. Зато он обожал родных со стороны матери. Материнская родня – это семейство Ганьонов. Его дед Анри Ганьон – человек XVIII столетия, его философию Стендаль впоследствии назовет фонтенелизмом, иначе говоря – умиротворенным восприятием жизни. Маленький Анри глубоко восхищается своим дядей Роменом Ганьоном, местным сердцеедом, а тетя Элизабет представляла собой прямой контраст тетушке Серафи. Одна воплощала в стендалевской мифологии лицемерие, другая – испанский дух. Для Стендаля испанский дух – это чувство чести, мужество, доблесть. Тетя Элизабет любит «Сида», она любит все, в чем проявляется величие души; позднее мы найдем ее в обличье многих героинь его романов. Почти все мы формируемся в детстве. Уже в восемь лет человек становится пессимистом или оптимистом; и он уже не изменится, разве только события повернутся так, что после бесконечно грустного детства жизнь станет для него бесконечно сладостной (или же наоборот); но и тогда в характере человека, пережившего несчастливое детство, останется что-то меланхолическое и робкое. Стендаль с ранних лет испытывал на себе отцовскую тиранию, к которой вскоре присоединилась и тирания священника – аббата Райана. Вот почему уже мальчиком он делит все человечество на две части. С одной стороны, те, которых Анри именует «негодяями». К числу негодяев принадлежат его отец, аббат Райан и все лицемеры, святоши, роялисты (потому что отец его роялист), классицисты (потому что отец его любит писателей-классицистов); с другой стороны – люди возвышенные: тетя Элизабет, старый Ганьон, сам Анри Бейль. Люди возвышенные наделены всеми теми качествами, какие не встретишь у негодяев: они романтичны, всегда в кого-то влюблены и, будучи влюбленными, при этом весьма циничны; они бескорыстны; они преклоняются перед разумом, подобно людям XVIII века, но в то же время остаются романтиками и до безумия любят поэзию. Мы видим, какая сложная натура юный Анри Бейль.

Его философия близка к философии аристократов, однако в своих политических убеждениях он республиканец. Во время террора все семейство Бейлей напугано событиями, происходящими в Париже. Но юный Стендаль испытывает тайный восторг. Все эти жестокости кажутся ему возмездием «негодяям». Мысль о том, что энергия и неистовая сила – вещи необходимые, зародилась в нем еще в детстве благодаря непрестанной борьбе, которую он вел сам с собой. У него только одно желание: покинуть Гренобль и влиться в новое общество, где, наверное, можно будет жить «на испанский лад» и сделаться «человеком

возвышенным». Юношей он уезжает в Париж, но с первых же дней испытывает там нешуточную робость. У него есть дальний родственник, господин Дарю, человек, игравший важную роль в годы Консульства, а затем и наполеоновской империи; Дарю вводит его в салоны. Тут Анри Бейль впервые в жизни встречается с хорошо воспитанными, блестящими женщинами, которые способны говорить о литературе и о музыке. В их присутствии он испытывает невыразимое волнение. Он жаждет быть любимым, влюбляется и в то же время едва решается раскрыть рот. Пожалуй, никто на свете не любил женщин так сильно, как Стендаль, и никто, пожалуй, не испытывал такую робость в их обществе. С того дня, когда он впервые попал в парижский салон, и до конца жизни Стендаль сохранял острое ощущение контраста между пламенным чувством и робостью человека, который это чувство испытывает. Подобные ощущения станут неотъемлемой частью его романа «Красное и черное» Париж, который открылся глазам молодого Стендаля, – это город, полный жизни и движения. Это Париж, который уже начинает гордиться восходящей славой Бонапарта. Все молодые люди той поры боготворят Бонапарта, и это понятно. Стендаль навсегда сохранит преклонение перед этим человеком. Позднее, говоря о молодежи тех лет, он напишет: «В наших глазах обитатели остальной Европы... были всегда лишь достойные сожаления глупцы... Тогда над всем главенствовало глубокое чувство, никаких следов которого я больше не вижу. Пусть читатель, если он моложе пятидесяти лет, постарается представить себе по книгам, что в 1794 году у нас не было никакой религии; наше сокровенное, подлинное чувство было сосредоточено на одной мысли: принести пользу отечеству. Все остальное – одежда, пища, карьера – было в наших глазах лишь ничтожной, жалкой мелочью. Так как общества не было, то и успехов в обществе... не существовало. На улице наши глаза наполнялись слезами, когда мы видели на стене надпись в честь юного барабанщика Бара (который в тринадцать лет пожертвовал жизнью, до последней минуты не переставая бить в барабан, чтобы предупредить внезапное нападение неприятеля). Различные празднества, частые и волнующие церемонии питали в нас, не знавших никаких других многолюдных сборищ, то чувство, которое в наших сердцах властвовало над всем. Оно было единственной нашей религией. Когда Наполеон появился и покончил с непрерывными поражениями, которые навлекало на нас бездарное правительство Директории, мы увидели в этом акте лишь необходимость военной диктатуры. Он доставлял нам победы, и мы судили о всех его поступках по законам той религии, которая с раннего

детства заставляла учащенно биться наши сердца: мы видели в этой диктатуре лишь достойную уважения пользу для отечества... Даже в пределах Тюильри среди тех, кто искренне любил Наполеона, были люди, которые, когда они считали себя среди своих... не допускали для суждения о поступках императора иной основы, кроме пользы отечества. Таковы были Дюрок, Лавалет, Ланн и еще несколько человек, таковыми, несомненно, были бы Дезе и Кафарелли-Дюфальга; и, как это ни странно, таков был он сам, ибо он любил Францию со всей беззаветностью влюбленного». В свите императора Стендаль уезжает в Италию; и в Италии того времени, в Милане, освобожденном от австрийцев, в Милане, куда вступают французские армии, он надеется обрести то, чего тщетно искал в Париже, – страну, где любовные страсти пылки и наивны. От этого первого посещения Италии Стендаль на всю жизнь сохраняет упоительное воспоминание. Быть может, он припишет Милану и итальянцам те страсти и те добродетели, которые были присущи ему самому в юности. На протяжении пятнадцати лет он следует за армиями Бонапарта в Германии, Франции, России; внезапно наступает катастрофа, и Бейль, еще молодой человек (ему исполнилось тридцать два года), оказывается в роли офицера в отставке на половинном жалованье, которого правительство Реставрации не знает как использовать. В его жизни начинается трудный и печальный период. Эта пора Реставрации была достаточно мрачной, хотя и не лишенной некоего романтического флера. Только что вернувшиеся во Францию Бурбоны боялись бонапартистов и бывших республиканцев; они не ощущали твердой почвы под ногами и потому всюду раскидывали полицейские сети. Стендаля всю жизнь преследовала мысль, что он не может высказывать вслух те идеи, которыми он по-настоящему дорожил; они были связаны с воспоминаниями о революции и наполеоновской империи. Даже в рукописях, даже в дневниках, которые он писал для самого себя, он сохраняет осторожность, даже какую-то ребяческую осторожность. Так, например, Стендаль никогда не напишет «король», а непременно напишет «king», "самый главный мошенник среди «kings», как будто в полиции никто не знал английского языка. Когда он хочет говорить о религии, он пишет «гиярели». Иногда создается впечатление, будто он, как это делают дети, скорее притворяется испуганным, так как не прибегает к серьезным мерам предосторожности. Париж уже не представляется ему больше желанным приютом: Стендаль возвращается в любезную его сердцу Италию и долго живет в Милане; живет он бедно, создавая произведения, которые не имеют успеха, – «Арманс», «О любви»; здесь он продолжает

думать о дорогом его сердцу Наполеоне. Я нахожу весьма благородным поведение писателя, который великолепно знает, как опасно было в ту пору говорить о низложенном императоре, и тем не менее решается поместить в одной из своих книг восторженное посвящение Наполеону: «Несмотря на ваши ошибки, которые принесли больше ущерба вам самому, чем нашей родине, беспристрастное потомство станет оплакивать битву при Ватерлоо. Она убедится, что действие требует силы и порождает ее и что, если бы не было Ромула, не мог бы появиться и Нума. Благодаря вам во Франции целых четырнадцать лет партии не враждовали между собой, вы первый принудили шуана и якобинца стать французами, и только французами, и вы сами, государь, подняли на такую высоту слово „француз“, что рано или поздно шуаны и якобинцы обнимутся у подножия вашей триумфальной арки. И это благодеяние, самое большое из всех, какие могут выпасть на долю нации, в один прекрасный день обеспечит Франции вечную свободу». Во время длительного пребывания Стендаля в Милане его характер продолжает формироваться. Каков же этот характер? Каким был человек, которому предстояло стать автором «Красного и черного»? Характер его складывается прежде всего из тех качеств, которые мы недавно определили как «испанский дух», – другими словами, это благородство, стремление не быть человеком заурядным, человеком низменным. Никакого тщеславия. Никогда еще, пожалуй, не было человека, который с такой откровенностью и душевной ясностью говорил бы обо всем досадном, постыдном и неприятном, что случалось с ним. Дневник Стендаля – один из самых откровенных литературных документов на свете. Ему не свойственно авторское тщеславие, он смотрит на свои книги как на забавные пустяки. Когда книга закончена, он, прочтя критические статьи, принимается исправлять ее. Сохранился экземпляр «Пармской обители», в который Стендаль (прочитав критические замечания Бальзака) вклеил после каждой страницы чистые листы бумаги для того, чтобы наново переписать всю книгу – не для читателей, а для самого себя. В библиотеке города Гренобля я видел рукописи Стендаля: его собственноручные пометки на полях наивны и прямолинейны. Иногда он пишет такие фразы: «Это нелепо, но следует так оставить, ибо это позабавит читателя». Никакого мужского тщеславия. Почти все женщины, которых он любил, не отвечали ему взаимностью, и он пишет об этом. Он рассказывает, как долго ухаживал за ними, как все его настойчивые усилия оставались тщетными и как, напротив, тех женщин, которые любили его, сам он вовсе не любил. Никакого честолюбия. Он никогда ничего не получал от

правительства Июльской монархии, кроме скромного поста консула в Чивита-Веккиа; ничего больше он и не хотел. «Друг читатель, не проводи свою жизнь в страхе и в ненависти». И еще: «Жизнь слишком коротка, и не следует проводить ее, пресмыкаясь перед жалкими негодяями». Словом, Стендалю, благодаря уму и «испанскому духу», удавалось подниматься над страстями, присущими людям посредственным. Каковы его взгляды? Стендаль, можно сказать, француз XVIII века, который преклоняется перед разумом и логикой. «Для того чтобы быть хорошим философом, надо обладать ясным умом Вольтера и не иметь иллюзий». Но к этой «логике» Стендаль присоединяет патетику Наполеона, а также некую систему, которую он, по его собственным словам, позаимствовал у итальянцев: он именует ее «искусством жить». Стендаль утверждает, что мы, французы, часто стремимся к радостям, порождаемым тщеславием, и что мы не умеем так полно предаваться страстям, как, например, люди итальянского Возрождения. Ему нравятся люди, которые самозабвенно отдаются своим страстям. Главная страсть, разумеется, – любовь. Теме любви он посвятил особый трактат. Он различает четыре рода любви.

Единственно настоящая любовь – это любовь-страсть; испытывающий ее человек думает только о любимом существе, ничто больше для него не существует, он совершенно отказывается от тщеславия. На втором месте стоит любовь-влечение. Человек уделяет много внимания любимому существу, но в то же время он не оставляет без внимания и другие радости, ему не чужды удовольствия, источник которых – деньги и тщеславие. Затем следует физическая любовь. У Стендаля физическая любовь занимает лишь третье место. И наконец, на последнем месте любовь-тщеславие; такую любовь Стендаль глубоко презирает. Одно из классических положений трактата «О любви» – это понятие «кристаллизации чувства». Я коротко изложу сущность этого процесса. По мысли Стендаля, любовь – чувство субъективное и оно в большей мере зависит от любящего, нежели от предмета любви. Мы не смотрим трезвыми глазами на любимую женщину, мы украшаем ее многими достоинствами, которыми она на самом деле не обладает. В соляных копях Зальцбурга оставляют сухую ветку; это черная и уродливая ветка, но, когда на следующий день вновь подходим к ней, она уже вся покрыта кристаллами соли. И ветка вся сверкает, она радует и восхищает взор. Женщина, которую мы любим, замечает Стендаль, подобна такой ветви. Сама по себе она может не представлять ничего особенного, но сила любви, которую еще больше пришпоривают разлука и сомнения, украшает предмет

нашей страсти сверкающими кристаллами, и женщина предстает перед нами совсем не такой, какова она в действительности. Эту же мысль подхватит позднее Пруст. Ален говорит: «Неотразимое оружие женщин в том, что они всегда опаздывают и их нет рядом». Эта формула, без сомнения, понравилась бы Стендалю, ибо она заключает одно из условий кристаллизации.

Итак, субъективность любви. Любовь – это род безумия, потому что, полюбив женщину, мы видим ее не такой, какова она на самом деле; однако, считает Стендаль, это сладостное безумие, оно одно и наполняет жизнь смыслом. Эти свои идеи Стендаль постарается выразить с помощью некоторого числа персонажей. Вам знакомы бродячие актеры, которые, переходя из селения в селение, показывали своих марионеток, у них всегда был с собой сундучок, откуда появлялись на сцену король, королева, черт, крестьянин...

Стендаль походит на этих бродячих комедиантов. Когда он приступает к сюжету новой книги, у него всегда наготове сундучок с марионетками. Что же это за марионетки? Прежде всего это человек, которым хотел бы быть сам Стендаль. Он молод и, как правило, красив, достоин любви, но робок, потому что сам тоже способен к любви и вследствие этого теряется в присутствии любимого существа. «Чем более настойчиво, – говорит Стендаль, – мы представляем себе величие и красоту существа, которое мы любим, тем большую робость мы испытываем». Однако, полюбив, герой, благодаря своему мужеству и сильной воле, способен преодолеть любые препятствия. Стендалю нравилось помещать такого героя в самые различные положения. В «Красном и черном» он превращает его в юного семинариста, такого же, каким был в жизни Берте, другими словами – в человека из народа. Когда Стендаль писал «Люсьена Левена», ему захотелось видеть себя в роли сына банкира. В «Пармской обители» он стремится представить, каким был бы Анри Бейль, родись он итальянским вельможей. Таким образом, все романы Стендаля – некая игра воображения, и в роли их главного героя неизменно выступает сам Стендаль, разумеется идеализированный. Вторая марионетка – это женщина, которую Стендаль мечтает полюбить. Женщина, которую он мечтает полюбить, – идеальная женщина, какую не встретишь в жизни: она необыкновенно хороша собой, необыкновенно чиста и все же становится его возлюбленной. «Только благородные души, – говорит Стендаль, – заслуживают любви». В «Красном и черном» роль такой женщины играет госпожа де Реналь. В «Пармской обители» – Клелия Конти. Третий персонаж – это женщина, которой мог бы быть сам Стендаль, если бы он родился

женщиной. В «Красном и черном» подобная роль принадлежит Матильде де ля Моль, то есть женщине, которая, как и сам автор, наделена энергией людей Возрождения. Это натура сильная в отличие от тех женщин, каких любит Стендаль: они существа слабые, готовые покориться. В другом романе, «Ламьель», Стендаль силой творческой фантазии вообразил себя женщиной. Вы знаете, что, когда у Флобера спрашивали, кто такая госпожа Бовари, он отвечал: «Госпожа Бовари – это я». Стендаль мог бы сказать: «Ламьель – это я». Или, говоря точнее: «Ламьель – это Жюльен Сорель».

Четвертая марионетка – это персонаж, который можно было бы назвать «Deus ex machina» [буквально: «бог из машины» (лат.); в переносном смысле – лицо, содействующее неожиданной развязке]. Стендаль всегда любил вводить в свои романы могущественного и благодетельного человека, своего рода мага-волшебника, который одним взмахом палочки мог бы превратить самого Стендаля в человека богатого, уважаемого и способного удовлетворить все свои желания. В романе «Красное и черное» эта роль отведена маркизу де ля Моль, вельможе, который делает Жюльена своим секретарем и предоставляет ему возможность сделать быструю карьеру, о какой тот мечтает. В романе «Люсьен Левей» таким персонажем становится крупный банкир Левен. А в «Пармской обители» – граф Моска.

Неизменно этому доброму и могущественному, чуть насмешливому персонажу, который за иронией скрывает свою душевную доброту, противостоит негодяй, первейший негодяй, можно сказать глава негодяев: он враждебен герою и мешает ему осуществить его мечты.

Таким образом, схема романов Стендаля относительно проста. Это не мешает им быть подлинными шедеврами, хотя их остов почти неизменен. Это всегда история молодого человека, который приобретает жизненный опыт и ощущает трагический разрыв между волшебным миром детства и миром реальной действительности. Стендаль сталкивает своего юного и великодушного героя с двумя женщинами, принадлежащими к противоположным типам, и душа юноши разрывается между ними; у героя всегда находится могущественный покровитель, и ему постоянно вредит враг, отпетый негодяй. Такова неизменная схема романов Стендаля. Итак, Стендаль, человек, создавший философское понимание мира, которое я только что пытался передать, в 1827 году прочел в газетах историю Антуана Берте. Она глубоко заинтересовала его, и по многим причинам: прежде всего потому, что этот судебный процесс – совсем готовый роман о молодом человеке, постигающем опыт жизни, но и потому, что

молодые люди такого типа ему нравятся. Он любит энергию и полагает, что энергию прежде всего можно обнаружить у людей, которые, как Антуан Берте, очень молоды и очень бедны, образованны, несчастны и честолюбивы. Бонапарт был одновременно образован, беден и честолюбив; среди людей такого рода и встречаются выдающиеся натуры. Итак, Антуан Берте и его драма приковывают к себе внимание Стендаля. Начиная с 1827 года он размышляет о судьбе этого юноши, но пока еще не приступает к своей книге: писать ее он начнет лишь в 1829 году. В годы Реставрации писатель, без сомнения, не мог бы ее опубликовать; революция 1830 года придает ему смелость, и в 1831 году он может обнародовать свой роман. Что сделал Стендаль из истории некоего семинариста? Он сам как бы перевоплотился в Антуана Берте; госпожу Мишу, первую женщину, за которой волочился Берте, он превратил в госпожу де Реналь, существо, гораздо более прекрасное, нежели реальная госпожа Мишу. Мадемуазель де Кордон стала Матильдой де ля Моль; аббат Райан – ужасным аббатом Кастанедом, главой негодяев, а господин де Кордон – господином де ля Моль, магом-волшебником. Одним словом, в рамки реальной жизненной драмы Стендаль ввел своих марионеток. Когда писатель подошел к концу повествования, то, желая остаться верным реальной жизни, он должен был заставить Жюльена Сореля убить госпожу де Реналь. Перед нами весьма любопытный пример взаимоотношений между конфликтом романа и жизненным конфликтом; если вы внимательно изучили персонажи, описанные Стендалем в «Красном и черном», то это убийство покажется вам неправдоподобным. Жюльен слишком умен и слишком благороден, чтобы стать убийцей госпожи де Реналь, а сама госпожа де Реналь слишком трогательна, чтобы можно было решиться убить ее. Однако Стендаль хотел остаться верным реальности, и он сохранил в романе убийство. И вот обнаружилось, что именно этот эпизод послужил совершенству романа. Что может быть гениальнее самой жизни? Здесь необходимо сделать несколько замечаний. Многие критики находили развязку романа малоправдоподобной и упрекали Стендаля в том, что он переходит на скороговорку именно там, где нужны подробные объяснения. Даже Мериме находил, что Жюльен жесток. Я же, как и Ален, напротив, считаю развязку поистине великолепной. Действие тут должно быть стремительным, для внутренних монологов нет места, потому что у Жюльена действие следует непосредственно за решением. Дело обстоит так, как будто Жюльен отдает воинский приказ самому же Жюльену. Подобно тому как в один прекрасный день он сказал

себе: «В два часа утра я войду в комнату госпожи де Реналь», он, узнав о том, какое зло она ему причинила, сказал себе: «Я убью ее»; и с этой минуты он уже больше не рассуждает. И все же любил ли он эту женщину? Без сомнения. Но только идеал Жюльена – это не верность любви, а верность собственной гордыне. Он убивает без ненависти, подобно Тому как любит без любви; и то и другое он совершает, как бы проверяя свою силу воли. Дать самому себе клятву и сдержать ее – вот его мораль. Он не боится умереть прежде всего потому, что его представление о чести требует, чтобы человек мужественно встретил смерть, а затем и потому, что Жюльен никогда не был счастлив и не дорожит жизнью. И тут-то начинается самое удивительное, но весьма важное для понимания сложной проблемы книги. Рана госпожи де Реналь оказывается не смертельной. Она быстро поправляется и не только не проникается ненавистью к Жюльену, но даже не осуждает его за то, что он мстил ей за поступок, который она сама теперь осуждает и в котором раскаивается. Госпожа де Реналь приходит в тюрьму к Жюльену, желая заставить его подать апелляцию о смягчении приговора, от чего он упорно отказывался. Несмотря на то, что он стрелял в нее, она все еще любит его: «Стоит мне только тебя увидать, всякое чувство долга, все у меня пропадает, вся я – одна сплошная любовь к тебе, и даже, пожалуй, слово „любовь“ – это еще слишком слабо. У меня к тебе такое чувство, какое только разве к Богу можно питать: тут все – и благоговение, и любовь, и послушание... По правде сказать, я даже не знаю, что ты мне такое внушаешь...» [Стендаль, «Красное и черное»]. В свою очередь, и Жюльен, после того как он вновь увидел эту необыкновенно простую и естественную женщину, которая никогда не преувеличивает свои чувства, понял, что он никого никогда не любил, кроме нее. Что ему предстоящая казнь, если госпожа де Реналь может каждый день приходить к нему в тюрьму! Наконец-то он понял: единственное настоящее счастье заключается в этих мгновениях, исполненных нежности, когда говорят о пустяках, прерывая свои речи поцелуями. И вот, как мне кажется, глубочайший урок романа: именно потому, что Жюльен оказался в тюрьме и что у него в буквальном смысле нет будущего, он наконец-то исцелился от честолюбия. Только теперь он соглашается жить и наслаждаться настоящим днем. И госпожа де Реналь во многом разделяет его беззаботность и светлую радость. «В те, прежние дни, – говорил ей Жюльен, – когда мы бродили с тобой в вержийских лесах, я мог бы быть так счастлив, но бурное честолюбие увлекало мою душу в какие-то неведомые дали. Вместо того чтобы прижать к сердцу эту прелестную ручку,

которая была так близко от губ моих, я позволял будущему уносить меня от тебя; я весь был поглощен бесчисленными битвами, из которых я должен был выйти победителем, чтобы завоевать какое-то неслыханное положение... Нет, я, наверно, так бы и умер, не узнав, что такое счастье, если бы вы не пришли ко мне сюда в тюрьму» [Стендаль, «Красное и черное»]. Такова коренная разница между природой любви и природой честолюбия. Любовь живет настоящим, живет она и прошлыми воспоминаниями, в этом она черпает простодушные, но подлинные радости; честолюбие ждет радостей от будущего, которое оно тщится создать. Вот почему честолюбие почти неизменно оказывается обманутым, ибо будущее не принадлежит человеку. Роковой случай подстерегает честолюбца, и потому в одно мгновение могут быть уничтожены терпеливые усилия нескольких десятилетий. Самые гениальные люди пытались обезопасить себя от фатального стечения обстоятельств, они пытались все предусмотреть, заранее принять все меры предосторожности, избежать грозы. Но ни один из них не достиг в этом успеха. Между тем влюбленный не только собирает цветы в те минуты, когда они распускаются на его глазах, наслаждаясь тем самым радостями сегодняшнего дня, но, кроме того, он уготовляет себе и сладостные воспоминания. Любовь – я имею в виду, разумеется, любовь истинную – и совершенная внутренняя гармония, которая возникает в результате предельной искренности, – вот единственные подлинные блага, в которых может быть уверен человек. Если бы Жюльен согласился стать лицемером, он был бы спасен, если бы он пошел на какую-нибудь политическую или религиозную сделку, если бы он согласился лить воду на мельницу властей предержащих, у него не было бы недостатка в могущественных покровителях. «А мне что же останется тогда, – холодно возразил Жюльен, – если я сам буду презирать себя? Я был честолюбив, и я вовсе не собираюсь каяться в этом, я тогда поступал так, как этого требует наше время. А теперь я живу изо дня в день. Но я заранее знаю, я бы почувствовал себя несчастнейшим существом, если бы решился на какую-нибудь подлость» [Стендаль, «Красное и черное»]. Лицемерие, возможно, приносит немедленно либо в отдаленном будущем выгоды в виде состояния или успешной карьеры, но оно несовместимо со счастьем. В этом состоит дорогая сердцу Стендаля мысль, и он выражает ее во всех своих романах. Все мы – писатели, художники – знаем, что определенные ситуации (воспоминания или стремления) буквально преследуют нас и что, помимо нашей воли, ситуации эти в той или иной форме говорят о себе в большинстве наших творений. Чей бы портрет ни писал

Грез, перед его мысленным взором вставало лицо мадемуазель Бабюти, которую он любил; под его кистью даже Бонапарт приобретал женские черты и слегка походил на Бабюти. Стендаль был необыкновенно постоянен в некоторых частностях. Его герой всегда стремится к победе над женщиной, которая, как ему кажется, его унизила. В таком же положении, в каком Жюльен находится по отношению к Матильде, Люсьен Левен находится по отношению к госпоже де Шастеле. В обоих случаях в начале знакомства героев происходит эпизод, где фигурирует падение с лошади. И невольно начинаешь думать, что сам Стендаль был незадачливым ездоком. Повторяется и такая ситуация: герой обретает наконец свое необыкновенное счастье в тюрьме, в темнице, расположенной в верхней части башни. Фабрицио дель Донго находит свое счастье в пармской тюрьме, Жюльен Сорель – в тюрьме Безансона. Почему так случается? Потому что, как мы уже говорили, в тюрьме человек теряет способность действовать и душа его раскрывается для мечты. По крайней мере так думает Стендаль, но следует заметить, что сам он никогда не был узником и, кроме того, режим в описанных им тюрьмах был менее суров, чем в реальных тюрьмах, и его узники вели там гораздо более спокойное и менее отвратительное существование, чем это бывает в действительности. Всякий, кому приходилось лежать в больнице или быть изолированным от жизни в каком-либо ином лечебном заведении, испытывал похожее чувство отдохновения, которое сродни блаженству. Отдаваться «покою», сбросить хотя бы на время груз житейских забот, освободиться от социальных обязательств и служебных дел – какое счастье! Человек, охваченный лихорадочной жаждой деятельности, обретает в изоляции душевный мир, потому что все решения за него принимают другие. Честолюбец, который в силу непоправимого краха своих устремлений уже не должен пытаться влиять на ход событий, испытывает радость, знакомую солдату, находящемуся в отпуску. Его ум, пребывавший в крайнем напряжении, вкушает теперь благотворный покой. Став узником, Жюльен отдыхает от сжигавшего его честолюбия, Фабрицио же, став узником, отдыхает от бешеного вихря приключений. Оба избавляются от трудностей собственного нрава. Темница – тоже своего рода избавление. Для Жюльена – по милости подкупленных стражников – пребывание в тюрьме неожиданно становится необыкновенно радостным. Сюда к нему дважды в день приходит госпожа де Реналь, его посещает также Матильда, которая ждет от него ребенка и выказывает в этих драматических обстоятельствах необыкновенное мужество; надо сказать, что, несмотря на все это, ее присутствие не радует Жюльена, ему кажется, что минуты,

которые она у него отнимает, украдены у госпожи де Реналь. Когда наступает день казни, Жюльен поклон мужества: «Никогда еще голова эта не была настроена столь возвышенно, как в тот миг, когда ей предстояло пасть. Сладостные мгновения, пережитые некогда в вержийских лесах, теснясь, возникали в его воображении с неодолимой силой» [Стендаль, «Красное и черное»]. И тут следует поразительная фраза, единственная, где, пусть хоть косвенно, упоминается о гильотине: «Все совершилось очень просто, благопристойно и с его стороны без малейшей напыщенности». Поведение героя отмечено, я бы сказал, высшей степенью дендизма, но оно прекрасно. Урок этой истории? Их несколько. Первый таков: никогда не следует сожалеть, что человека обуревают страсти. Это все равно, как если бы мы стали сожалеть, что он человек. Кем стал бы Жюльен без честолюбия и без любви? Незаметным крестьянином, отмеченным педантизмом, а затем – пошлым лакеем.

Страсть – единственная сила, которая возвышает человека над животным. Для этого страсти должны быть «очищены», сублимированы, но, для того чтобы сублимировать страсти, надо прежде всего их иметь. Без любви Фабрицио был бы всего лишь банальным волокитой. Без страсти граф Моска стоил бы не больше, чем его властелин, принц Пармский. Только благодаря страсти Люсьену Левену удается избавиться от мелочной обидчивости. Стендаль любит людей с итальянским складом души, он предпочитает неистовые натуры натурам сдержанным. Второй урок Стендаля, и урок наиболее возвышенный, сводится к следующему: выше страсти стоит подлинное чувство. Ведь страсть – это своего рода болезнь, болезнь, без сомнения, необходимая, которая, если человек от нее исцеляется, очищает его душу от некой плесени, но, как всякая болезнь, страсть приносит сильные, порою мучительные страдания. Напротив, подлинное чувство – здоровье и устойчивое состояние души, которого человек достигает, пройдя через горнило страстей.

Страсть-честолюбие выражается в стремлении подчинять себе других, в то время как более высокое чувство – честолюбие возвышенное – это стремление подчинить самого себя. Быть может, до высот такого честолюбия поднялся во время пребывания на острове Святой Елены кумир Стендаля и Жюльена Сореля – Наполеон. В самом деле, разве был император когда-нибудь более величествен, чем в годы заточения на этом острове, где, утратив всякую надежду, он перечитывал Корнеля и восторгался абстрактным величием его героев? Точно так же выше любви-страсти, которая причинила столько страданий и самому Стендалю, и героям его романов, стоит возвышенная

любовь, которой ничто не угрожает, ибо она – принадлежность внутреннего мира человека и неуязвима для внешних событий. Говоря о любовных утехах, Стендаль рассуждает порою цинически, под стать действующим лицам Лакло или Кребильона. Он допускает – и даже советует, – чтобы люди стремились к ним в интересах душевного покоя. Но он знает – и это знают его герои, – что такого рода приятные утехи быстротечны и не играют серьезной роли в жизни. Он знает также, что любовь-честолюбие, которая тщится удовлетворить мужскую гордость и самодовольство (например, любовь Жюльена к Матильде), остается хрупкой и уязвимой.

Любовь-честолюбие – это чувство мелочное и подозрительное. Человек, охваченный таким чувством, все время боится уронить себя в глазах другого. Ему важна не столько сама любовь, сколько то, чтобы о его победе знали окружающие. Ведя любовную игру, он без колебаний прибегает к кокетству – этой военной хитрости процесса кристаллизации чувства. Истинная любовь не страшится любимого существа; любящий человек добровольно и сознательно разоружается, вступая в любовный поединок. В конце «Красного и черного» госпожа де Реналь не может и не хочет заставлять Жюльена страдать; точно так же и моя Изабелла в романе «Превратности любви» не хочет заставлять страдать Филиппа. И тот и другой знают, что их возлюбленные не дадут им ни малейшего повода к ревности. И тем не менее они любят их, хотя души обоих героев не подвержены безумным мучениям страсти, ибо когда вера в женщину безгранична, она возвышает душу любящего. Человеческая натура несовершенна, но душа, охваченная высоким чувством, подчиняет себе низменные порывы. «Любовь у возвышенных натур укрепляется своеобразным величием, которое гонит прочь сомнения». Таков Корнель, таким часто бывает и Стендаль. Их любовь далека от романической любви, болтливой и неумеренной. Однако, как замечает Ален, стремление к романтическому [romanesque (фр.)] ставит любовь над правилами общества и вне их. Но для того чтобы прийти к романтическому, вовсе не обязательно жить на вершине скалы или обретаться в темнице. Люди, по-настоящему романтические, воздвигают хорошо защищенную крепость на скрытых вершинах своей собственной души. Таков главный урок романа «Красное и черное». Я желаю вам хорошо понять его и, поднявшись над своими страстями, прийти к истинным чувствам – возвышенному честолюбию и нежной любви.

Потому что в этом – секрет счастья. До тех пор, пока человек зависит от мнения других и от событий внешнего мира, он крайне уязвим и непременно несчастлив. Романтическое, как

великолепно показал Гегель, – это конфликт между поэзией сердца, воплощенной в герое, и прозаической действительностью. В рыцарские времена герой сражался с неверными и с ветряными мельницами, во времена Стендаля герой сражается с правительством и с негодяями. Сегодня, как и вчера, каждый «обнаруживает перед собою нелепый и как бы заколдованный мир, который он должен победить... В частности, молодые люди – это новые рыцари, которые должны проложить себе путь, борясь в условиях такого мира, который превыше всего ставит расчет и все материальное». Герой может обрести душевный покой лишь в том случае, если отныне он будет зависеть только от собственного суждения или от суждения другого человека с благородной душой, на которого он может положиться, как на самого себя. В этом случае он спасен. Вот истины, которые находишь у Стендаля, и находишь только у него. Именно поэтому Стендаль, как он того хотел и как сам предвидел, имеет читателей и в наше время. «Друг читатель, – говорил он, – не проводи свою жизнь в страхе и в ненависти». Будем уважать этот совет, слегка видоизменив его форму. Изложим его так: «Друг читатель, проводи свою жизнь в любви и в высоких устремлениях».

** ГЮСТАВ ФЛОБЕР **

«Госпожа Бовари». Вот книга, которую большинство критиков не только во Франции, но и во всем западном мире считают совершенным созданием искусства. Каковы же основания для столь высокой оценки? Прежде всего это писательская техника. Никогда еще творение ума не было построено с большим тщанием. Сюжет книги прост и хорошо продуман; автор превосходно знает среду; важнейшие сцены искусно выписаны и расположены; детали верно отобраны и точны. Что касается стиля, то широко известно, как работал Флобер; ведь для него место каждого слова, музыкальное звучание фразы, выбор ритма были предметом долгих поисков и размышлений. Случалось, что он за три дня писал всего лишь страницу, а то и несколько строк. Равновесие его периодов было столь заботливо выверено, что достаточно было изменить всего лишь один звук, и оно нарушалось. Когда по некоторым соображениям Флоберу потребовалось придумать новое название вместо фигурировавшего прежде в рукописи «Руанский журнал», он в полном отчаянии советовался с друзьями. Может быть, «Руанский прогресс»? Но тогда фраза приобретала слишком много согласных звуков и это бы ее перегрузило. В конце концов писатель остановился на названии «Руанский светоч», оно отнюдь не вызывало в нем восторга, но зато музыкальный ритм фразы не нарушался. Знаменитая сцена сельскохозяйственной выставки – это поистине мастерский образец контрапункта. Описание нормандской свадьбы вызывает в памяти полотна голландских мастеров. Флобер всю свою жизнь стремился к нечеловеческому совершенству. В «Госпоже Бовари» он его достиг. И все же одно только техническое совершенство не может объяснить ни того места, которое роман занял в литературе, ни долговечности его славы. Можно даже, скорее, подивиться, что оно не повредило славе произведения. Ибо, как правило, вехой в истории искусств становятся не совершенные творения, а те, которые в силу своей новизны служат как бы верстовыми столбами на широкой дороге изящной словесности. Книги Мериме поражают своей великолепной композицией, и все же до своему значению они во многом уступают циклу романов «В поисках утраченного времени» – зданию огромному, местами чудовищному, но необыкновенно своеобразному. «Дон Кихот» – книга капитальная, даже, как сказал бы Пруст, капитальнейшая, но композиция отнюдь не самая сильная ее сторона. Итак, всемирная и немеркнущая слава «Дон Кихота» помогает нам, как верно

заметил Тибоде, объяснить славу «Госпожи Бовари». В самом деле, примечательно, что оба эти выдающиеся творения – и одно и другое – антиромантические романы. «Дон Кихот» появился на свет после выхода бесчисленных рыцарских романов и насмешкой убил моду на них. «Госпожа Бовари» – книга беспощадная, почти циничная не в силу комментариев автора, который сохраняет полное бесстрастие, но вследствие сурового реализма персонажей, их речей и поступков. «Любовь» (Hamour, как писал Флобер) превозносилась романтиками. Флобер развенчал неумеренные проявления чувства. Поэтому он казался молодым людям того времени чуть ли не модернистом. Вот почему, если мы хотим понять место, которое занимает в истории литературы роман «Госпожа Бовари», нам следует прежде всего изучить процесс смены романтизма реализмом. II Первоначально любовь была таким же инстинктом, как голод и жажда. Для того чтобы инстинкт этот превратился в страсть, а затем в чувство, нужно было, чтобы желание, которое у животного носит чисто физиологический характер, приобрело индивидуальный характер. Если мужчина вожделеет не к женщине вообще, а к женщине определенной и если, с другой стороны, женщина эта – существо свободное, тогда возникают условия для того процесса, который Стендаль назвал кристаллизацией чувства. Именно это-то и произошло в Средние века, когда христианство превратило женщину из самки в человеческое существо, которое, готовясь к исповеди, училось анализировать свои чувства. Прибавьте к тому же, что феодалы – мужья и возлюбленные – обретались в ту пору в Святой Земле и что «Дама», оставалась дома в окружении одних только отроков-пажей, которые поклонялись ей и почитали ее. Всего этого достаточно, чтобы объяснить появление рыцарских романов. На протяжении двух веков происходила первая проба сентиментализма. Но трезвое животное, которое продолжало жить под рыцарскими доспехами и под одеждой горожанина, начало уставать от чрезмерной куртуазности. Ведь человек не ангел и не зверь. После слишком уж сентиментальной эпохи литература неизменно возвращается к некоторой грубости. Почему? Потому что галантность порождает иронию. Когда чувства стихийно рождаются в недрах высоких душ, чувства эти прекрасны и возвышенны. Но они очень быстро становятся смешными, как только люди заурядные начинают их приписывать себе. Язык страсти, звучавший торжественно в ту пору, когда поэты изобретали его, начинал облекаться в готовые формулы, банальность которых составляла нелепый контраст с неистовым пылом чувств, будто бы выражаемых ими. Люди семнадцатого века, еще сохранявшие непокорность, находят возвышенные

слова, когда их захватывает любовь. Люди восемнадцатого столетия уже просто жеманничают: для них слова любви – всего лишь игра, которая вскоре станет предметом для насмешек. Этому естественному обесцениванию слов соответствует реальная смена событий. Во времена гражданских войн или вторжений варваров любовь может быть лишь грубой и быстрой. Женщина тогда – только добыча, у мужчин нет времени для поэтических излияний. Когда же вновь восстанавливается порядок, вновь появляется досуг, искусство любовных побед опять расцветает пышным цветом. Эпоха Брантома отличалась фривольностью и развратом. При дворе Людовика XIV тон снова становится целомудренным, хотя желания остаются все теми же. Федра хочет того же, чего хотели дерзкие кумушки Рабле, но говорит она об этом иначе, прибегая к абстрактным выражениям. Однако в «Федре» еще чувствуется, что «страсть воспринимает себя всерьез». В XVIII веке французская аристократия забывает о величии, которое составляло ее силу. Она скучает и проникается цинизмом, который и погубит ее. Вскоре вместе с Революцией и Директорией на сцене вновь появятся грубые формы любви. Флобер достигает зрелости в конце периода романтизма. Между 1815 и 1848 годами все французские романисты – Стендаль, Бальзак, Жорж Санд – были романтиками. Стендаль, который хотел прослыть циником и который по тону своих произведений был классиком, на поверку рисует романтических героев – все они (даже граф Моска, даже Жюльен Сорель) в конце концов начинают верить в любовь-страсть. Ни один великий художник не может быть в полной мере ни классиком, ни романтиком. Сторонник классицизма рисует действительность такой, какова она есть, романтик бежит от реальности. Он бежит в прошлое, и тогда появляется исторический роман, роман Виньи или Гюго; он бежит в далекие края, и тогда появляется экзотический роман; он бежит в мечту, и тогда перед нами роман Жорж Санд, который кишит такими героями, каких жаждут женщины, но герои эти, увы, существуют только в их воображении. Бальзак одновременно и реалист, когда он описывает госпожу Марнефф или барона Юло, и романтик, когда он обожествляет госпожу де Морсоф. К 1848 году Франция познакомилась с «народным» романтизмом. Жорж Санд предлагала вниманию пресыщенных патрициев любовь крестьян, солидных и основательных. Затем вместе с Наполеоном III приходит всеобщая усталость и отвращение ко всякому романтизму. Государственный переворот знаменовал собою победу макиавеллистов над героями романов. Разочарованная публика созрела для того, чтобы оценить книгу, где будет сказана правда, где будет отмечена духовная

посредственность, где будет сожжено все, чему прежде поклонялись, – словом, произошло то, что произошло с испанской публикой, которая во времена Сервантеса была готова принять антирыцарский роман. Писатель цинический (или кажущийся таковым) имеет много шансов обольстить читателей, и при этом надолго, если он в подходящий момент обрушивается на политический и духовный уклад, который, подобно обветшавшему зданию, готов вот-вот рухнуть.

Такой писатель останется в истории литературы разрушителем отжившего мира. Из этого не следует, что привнесенный им душевный опыт продержится дольше, чем ниспровергнутый им сентиментализм. Смена направлений будет продолжаться. Однако новый сентиментализм станет уже иным. После «Госпожи Бовари» для женщин уже невозможны некоторые формы бегства от действительности в мечту. Флобер изобразил не только элиту своего времени, но и широкие круги наших дней. Вот почему его роман и сделался великим событием. III Почему Флобер был словно бы создан для того, чтобы стать автором величайшего «антиромана» своего времени? Потому что он одновременно был романтичен и антиромантичен. Говоря точнее, потому, что он был неистовым романтиком и вместе с тем видел смешную сторону романтизма. В нем уживались викинг и руанский буржуа, ученик Гюго и наставник Мопассана. Сам писатель сознавал эту двойственность. «Во мне с литературной точки зрения два различных человека, – писал он в письме Луизе Коле 16 января 1852 года, – один влюблен в горластое, лиризм, широкий орлиный полет, звучность фразы и вершины идей; другой рыщет в поисках правдивого, доискивается его, насколько может, любит отмечать мельчайший факт с такой же силой, как и значительный, и хотел бы заставить вас почувствовать почти материально то, что он воспроизводит. Он-то и любит смех, животное начало в человеке». Флобер-романтик некогда упивался творчеством Гете и Гюго. Чтение «Фауста» было одним из самых волнующих впечатлений его юности. Он читал эту книгу в Руане в саду, на воздухе, и звон церковных колоколов сливался с поэзией Гете. Наверное, уже колокола Христову Пасху возвестили свету... Ликующие звуки торжества, Зачем вы раздаетесь в этом месте? [И.-В.Гете, «Фауст»] Голова у него закружилась, и он вернулся домой, словно обезумев. Но Флобер-реалист с детства яростно восставал против всеобщей глупости. Вместе с несколькими друзьями он создал тип болтливого Годиссара (они нарекли его Гарсон), нелепого увальня и грубияна, и каждый по очереди придумывал плоские мысли для этого глупца. Точно мазохист, Флобер барахтался во всей этой пошлости, которую он

ненавидел. Он мечтал составить «Лексикон прописных истин» и в один прекрасный день набросал его, эти ходячие истины воплотились в его романе «Бувар и Пекюше». Флобер-романтик был платонически влюблен в госпожу Шлезингер и испытывал плотскую страсть к Луизе Коле; Флобер-реалист был беспощаден к смешным чертам своей любовницы и воспользовался ими, создавая «Госпожу Бовари». Флобер мечтал примирить оба полушария своего мозга, и он совершил такую попытку в романе «Воспитание чувств». Книга эта, по его словам, – попытка «слить воедино» обе душевные склонности (легче было бы написать две книги и дать в одной человечность, а в другой лиризм). «Я сплоховал...» «Искушение святого Антония» было второй попыткой – попыткой дать в книге только лиризм. Тут для Флобера-романтика было полное раздолье: «Никогда не вернуть мне тех безумств стиля, которым я предавался целых полтора года. С каким жаром подбирал я жемчужины для своего ожерелья! Одно лишь забыл я – нить». Именно об этом сказали писателю его друзья, Максим дю Кан и Луи Буйе, когда он читал им в Круассе «Искушение святого Антония». Сцену, которую Максим дю Кан приводит в своих «Мемуарах», часто пересказывали. Двое этих судей единодушно посоветовали Флоберу взять для нового романа самый будничный сюжет, положить в основу книги один из тех случаев, какими изобилует жизнь мещанства, и правдиво, естественно разработать его. Флобер последовал этому совету потому, что его собственные поиски шли в том же направлении. Он уже ощутил слабости, порождаемые смешением романтизма и реализма; он тщетно попробовал написать книгу в чисто романтическом духе, теперь оставалось испробовать чистый реализм. «Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы сделать – это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе, – книгу, которая почти не имела бы сюжета или по меньшей мере в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидим. Самые прекрасные – те произведения, в которых меньше всего материального...». Такой книгой и предстояло сделаться его роману «Госпожа Бовари». Как-то Толстой небрежно сказал об «Анне Карениной»: «Это пустяк – история замужней женщины, которая влюбилась в офицера». Сюжет, который друзья подсказали Флоберу, также был пустяком: история романтически настроенной женщины, которая выходит замуж за человека посредственного, обманывает его, разоряет и в конце концов накладывает на себя руки. Однако писателя не только не огорчила бедность сюжета, но, напротив, он тут же радостно

воскликнул: «Превосходная мысль!» Дело в том, что Флобер сразу же увидел, что с помощью этого банального и незначительного сюжета он сможет выразить страсти, которые волновали его собственную душу. IV «Госпожа Бовари – это я». Что, собственно, должно означать это знаменитое выражение?

Именно то, что оно выражает. Флобер бичует в своей героине собственные заблуждения. Какова главная причина всех несчастий госпожи Бовари? Причина в том, что Эмма ждет от жизни не того, что жизнь может ей дать, но того, что сулят авторы романов, поэты, художники и путешественники. Она верит в счастье, в необычайные страсти, в опьянение любовью, ибо эти слова, вычитанные в книгах, показались ей прекрасными. Она в детстве прочла «Поля и Виргинию» и долго потом мечтала о бамбуковой хижине; позднее она прочла Вальтера Скотта и начала бредить замками с зубчатыми башнями. Эмма не замечает подлинной красоты окружающей ее нормандской природы. Мир, в котором она хотела бы жить, походит на мир Анри Руссо. «Там были и вы, султаны с длинными чубуками, под навесами беседок млеющие в объятиях баядерок, гяуры, турецкие сабли, фески, но особенно обильно там были представлены вы, в блеклых тонах написанные картины, изображающие некие райские уголки, – картины, на которых мы видим пальмы и тут же рядом – ели, направо – тигра, налево – льва, вдали – татарский минарет, на переднем плане – руины Древнего Рима, поодаль – разлегшихся на земле верблюдов, причем все это дано в обрамлении девственного, однако тщательно подметенного леса и освещено громадным отвесным лучом солнца, дробящимся в воде серо-стального цвета, а на фоне воды белыми пятнами вырезываются плавающие лебеди» [Г.Флобер, «Госпожа Бовари»]. Но ведь такого рода бегство в далекие края и в былые времена, эта потребность в экзотике и уходе от действительности и есть сущность романтизма, и есть тот недуг, от которого сам Флобер с трудом исцелился. Ведь он также верил в очарование баядерок, в красоты Востока, и понадобилось путешествие в Египет, унылый вид тамошних куртизанок, грязь их глинобитных хижин, ужасающе тяжкая меланхолия ночи у Кучук-Ханем, чтобы писатель убедился в суетности своих устремлений. Для Флобера романтизм был неотделим и от неудачи в любви (глупость Луизы Коле), и от неудавшегося путешествия (нищета Востока), и от неудачи в искусстве (отвращение писателя к «Искушению святого Антония»). Приводя злополучную Эмму к пониманию ужасной действительности, писатель как бы очищается от собственных страстей. Жюль де Готье назвал боваризмом умонастроение тех, кто тщится «вообразить себя иным, нежели он есть в

действительности». В характере почти каждого человека можно обнаружить малую толику боваризма. «В любом нотариусе можно обнаружить осколки поэта». Эмма по природе своей – это боваризм в чистом виде. Она могла бы обрести простое, но подлинное счастье, посвятив себя заботам о дочери, о доме, попытавшись мало-помалу преобразить облик своего мужа, который достаточно любит ее и потому пошел бы навстречу ее пожеланиям; она тянется к поэзии и могла бы наслаждаться поэзией окружающей природы, поэзией деревенской жизни. Однако Эмма не желает видеть того, что ее окружает. Она грезит о совсем иной жизни и не желает жить той жизнью, какая ей дана. В этом ее порок; в этом же был и порок Флобера. Но ведь это и твой порок, лицемерный читатель. Правда, у Флобера достало мудрости понять, что романтизм неминуемо приводит к краху, потому что он стремится к недостижимому. «Истинный сюжет „Госпожи Бовари“ – это все растущий разрыв между реальными обстоятельствами и мечтой». Эмма мечтает полюбить Тристана или Ланселота, а встречает она Родольфа, человека посредственного, затем Леона, который еще того хуже; в конце концов она попадает в лапы перекупщика Лере, в котором воплощена самая отвратительная действительность. Флобер наказывает свою героиню не столько за то, что она предавалась мечтам, сколько за то, что она попыталась осуществить свои мечты. До тех пор пока она только грезит о любовниках в духе Вальтера Скотта и о шикарных нарядах, она всего лишь поэт; она отталкивает отвратительного Лере, который воплощает самые низменные соблазны жизни. Но едва она делает попытку сблизить мечту и реальность, едва она позволяет идеальному любовнику облечься в грубую оболочку, едва она решает заказать себе реальный плащ для воображаемого путешествия, она погибает, она попадает в руки Лере. Мечте уготована участь Заимфа из романа «Саламбо»: человеку позволено боготворить священный покров, но тот, кто прикоснется к нему, погибает. Каков же выход, ибо человек не может помешать себе предаваться мечтам? Флобер видит только один выход: отказаться от активной жизни и ограничиться лишь тем, чтобы описывать ее. Подобно великим мистикам, он считает мир иллюзорным: тот, кто хочет спастись, должен избавиться от иллюзий. Этим Флобер напоминает героя Пруста, который обретает время только в тот день, когда решает жить вне времени. Человеку не дано оценить то, чем он обладает. Есть только один истинный рай – потерянный рай. «Ты сможешь, мой милый, описывать вино, любовь, славу при одном непременном условии: сам ты не будешь ни пьяницей, ни страстным любовником, ни воякой». Такой способ приемлем для

Флобера, для всякого художника вообще; но что делать обыкновенному человеку, который не может творить жизнь, а должен жить? Однако и этот человек будет менее несчастлив, будет реже попадать впросак, если станет принимать жизнь такой, какова она есть. Вот главный урок «Госпожи Бовари». И все же мне думается, что романтик Флобер непрестанно говорил бы в ответ на это: «Но разве может человек отказаться от попыток преобразить свою обыденную жизнь, от попыток приблизить ее к своим мечтам?» Извечный спор: «Госпожа Бовари – это я». По правде говоря, госпожа Бовари – это любой из нас. Флобер только констатирует факты, он не предлагает решений. Эстетические взгляды Флобера как раз и требовали, чтобы роман не отстаивал никакой определенной идеи. Сам он любил конец «Кандида» – конец спокойный, простоватый, как сама жизнь, – такой конец книги наглядно свидетельствует о гениальности ее автора. «Что касается меня, то самым высоким и самым трудным в искусстве мне представляется не способность вызвать смех или слезы, а умение действовать, как действует природа, то есть ее способность заставить мечтать. Поэтому самые прекрасные творения обладают этой способностью. Им присуща безмятежная ясность, но секреты их мастерства остаются непостижимыми; они недвижимы, как утесы, и вместе с тем волнуются, как океан, в них слышен шепот, напоминающий шепот листвы в лесу, они печальны, точно пустыня, они лазурны, как небосвод. Гомер, Рабле, Микеланджело, Шекспир, Гете представляются мне неумолимыми. Они бездонны, бесконечны, многообразны. Сквозь узкие просветы угадываешь бездны; бездны эти подернуты мраком и вызывают головокружение, а все в целом наполняет душу необычайным волнением. Это гармония света, улыбка солнца и – покой; да, покой и сила...» Такова и госпожа Бовари. Вот уже сто лет, как она заставляет людей грезить. Что знаменует собой служанка Вермеера, сидящая у окна? Что хотел сказать своим пейзажем Коро? Ничего. Эти творения просто-напросто существуют. «Когда пишешь, ты должен все больше и больше отдаляться от всего, что не есть чистое искусство. Ты должен всегда видеть перед собою натуру, и ничего больше... Искусство – это воспроизведение, мы должны думать только о том, чтобы воспроизводить...» Флобер не требует, чтобы мы разделяли отвращение его героини к Ионвилю, не требует он и того, чтобы мы защищали Ионвиль. Этот маленький нормандский городок описал великий художник, и потому мы можем созерцать его и находить «бездонным, бесконечным, многообразным». Подобно великим религиозным мистикам, Флобер, этот мистик искусства, нашел свою награду в том, что создал видение, неподвластное

времени. И подобно тому, как верующий, уничижаясь, обретает спасение, Флобер, избрав в один прекрасный день самый непритязательный сюжет, написал самый прославленный – и по праву прославленный – французский роман. V Никогда еще писатель так не мучился, производя на свет свое детище. Переписка Флобера с 1851 по 1856 год изобилует свидетельствами об этом титаническом труде. Заметки, наброски, полные помарок, и не раз переписанные черновики... Отдельные отрывки Флобер переделывал по шесть-семь раз. «Бовари» подвигается туго; за целую неделю – две страницы!!! Есть за что набить самому себе морду, если можно так выразиться... Какой выйдет книга, не знаю, но ручаюсь, что напишу ее... Да, недешево достается стиль! Я начинаю заново то, что сделал накануне; два или три эффектных куска Буйе нашел вчера неудачными, и он прав; мне надо переделать чуть ли не все фразы...". В другом месте писатель говорит о том, что он почти месяц бьется над четырьмя или пятью фразами.

Чего же он добивается, чего он с таким трудом ищет? Флобер сам рассказал нам об этом. Он хочет освободить фразу «от ее беловатого жира и оставить в ней одни только мускулы». Для этого следует убрать все авторские комментарии, все абстрактные рассуждения и сохранить одни только впечатления или слова персонажей. Перечитайте описание прогулки Эммы и Родольфа, которую они совершают верхом: "Храпели лошади. Поскрипывали кожаные седла... Небо разъяснилось. Листья деревьев были неподвижны.

Родольф и Эмма проезжали просторные поляны, заросшие цветущим вереском. Эти лиловые ковры сменялись лесными дебрями, то серыми, то бурыми, то золотистыми, в зависимости от цвета листвы. Где-то под кустами слышался шорох крыльев, хрипло и нежно каркали вороны, взлетавшие на дубы... Родольф и Эмма спешились..." [Г.Флобер, «Госпожа Бовари»]. Пруст в своей работе о стиле Флобера великолепно сравнил страницы его прозы с длинным движущимся тротуаром, он отметил долгое, чуть монотонное и томительное нанизывание глаголов несовершенного вида, которое внезапно обрывается вторжением глагола совершенного вида («Родольф и Эмма спешились...»), это перебивает ритм фразы и указывает на новое действие. Весьма новаторским был прием введения цепи глаголов прошедшего времени для передачи слов и намерений персонажей; это же можно сказать и о том великолепном диссонансе, который лирическая фраза внезапно вносила в длинную вереницу обыденных предложений. Перечеркивая и переписывая текст, Флобер в конечном счете намеренно разбивал фразу, придавая ей

своеобразную неуклюжесть. Слог, над которым писатель так тщательно работал, обладает плавностью только в поэтических концовках, завершающих долгий период. Но чаще слог этот кажется шероховатым, обрывистым.

Дело в том, что требовательный художник слишком часто перемещал с места на место составные части фразы. «Слог человека, ворочающего глыбы», – сказал Пруст. Вот пример этого слога: «Какая-то неодолимая сила влекла ее к нему. Но вот однажды, когда она пришла к нему неожиданно, он досадливо поморщился...» И на следующей странице: «Так податной инспектор пытался объяснить напавший на него страх. Но дело было в том, что приказ префекта разрешал охоту на уток только с лодки, и, таким образом, блюститель законов г-н Бине сам же их и нарушал. Вот почему податному инспектору все время казалось, что идет полевой сторож...» [Г.Флобер, «Госпожа Бовари»]. Да, это слог человека, ворочающего глыбы, нагромождающего камни. Образ Пруста верен и хорош. И сколько грамматических особенностей, отмеченных Прустом в языке Флобера, вошли в употребление! Укажу для примера на союз "и", которым я начал предыдущее предложение. Это флоберовское "и", в отличие от того, что говорит Пруст, часто служит союзом, которым заканчивается перечисление, но в начале описания оно служит также «указанием на то, что начинается другая часть картины, что отхлынувшая было волна вновь набирает силу». Я знавал хороших судей, и в их числе Алена, которым не нравился стиль Флобера, и я признаю, что в непосредственности Стендаля больше прелести. Флобер, напоминающий манеру Гаварни или Анри Монье, Флобер времен «Гарсона», Флобер, скажем, заключительной фразы «Госпожи Бовари» – «Недавно он получил орден Почетного легиона» [Г.Флобер, «Госпожа Бовари»] – мне тоже не по душе, но я люблю благородную грусть многих его страниц, я люблю также не совсем складные, почти наивные обороты, такие, как, например, следующая фраза: «Она воскликнула: „О Боже!“, вздохнула и лишилась чувств. Она была мертва. Как странно!» [Г.Флобер, «Госпожа Бовари»]. VI Следует сказать несколько слов о пресловутом судебном процессе. Хотя это может показаться нелепым. Флобер вслед за появлением романа «Госпожа Бовари» в «Ревю де Пари» в 1856 году был привлечен к ответственности за оскорбление общественной морали и религии. В действительности, возбуждая дело против писателя, правительство стремилось нанести удар по журналу, и дело это носило скорее политический, а не литературный характер. Книга его была «нравственной, архинравственной и заслуживала премии Монтиона». Все литераторы были на стороне Флобера и

защищали его (правда, осторожно), ибо понимали, что дело касается не одного только Флобера, но писателей вообще. Влиятельные женщины, в частности императрица, ходатайствовали за автора. Однако император заявил: «Оставьте меня в покое!», и делу был дан ход. Флобер писал доктору Жюлю Клоке; «Мой дорогой друг, сообщаю вам, что завтра, 24 января, я буду иметь честь сесть на скамью для мошенников в шестой палате суда исправительной полиции. Слушание дела начнется в десять часов утра; дамы допускаются; костюм, разумеется, должен быть безукоризненным и парадным... Я не рассчитываю на правосудие. Я буду осужден, и наказание, возможно, изберут самое строгое, – славная награда за мои труды, достойное поощрение для литературы...» Обвинительная речь на суде изобиловала восклицательными знаками: «Любовники доходят до предела сладострастия!» По словам прокурора, исполненные похоти картины оскорбляют общественную мораль. Он находил двусмысленными слова о молодожене, который наутро после свадьбы выглядел так, будто «это он утратил невинность», и возмущался фразой, где говорилось, что Шарль был «весь во власти упоительных воспоминаний о минувшей ночи» и, «радуясь, что на душе у него спокойно, что плоть его удовлетворена, все еще переживал свое блаженство, подобно тому как после обеда мы еще некоторое время ощущаем вкус перевариваемых трюфелей» [Г.Флобер, «Госпожа Бовари»]. «Автор приложил множество стараний, – возмущался прокурор, – он употребил все доступные ему красоты слова, чтобы живописать эту женщину. Попытался ли он описать при этом ее душу? Отнюдь. Может быть, он описал ее сердце? Вовсе нет. Ее ум? Увы, нет. Тогда, может быть, ее физическую привлекательность? Тоже нет. О, я хорошо знаю, что портрет госпожи Бовари после супружеской измены относится к числу блистательных портретов; однако портрет этот прежде всего дышит сладострастием, позы, которые она принимает, будят желание, а красота ее – красота вызывающая...» Какая странная и комическая обвинительная речь! Автору прежде всего ставили в вину четыре отрывка. Один относится к любви Родольфа: «Что прельстило Родольфа и толкнуло его на роман с госпожой Бовари? То, что она слегка покачивалась и при колебаниях ее стана колокол платья местами опадал». Второй отрывок – сцена причащения. Третий отрывок – тот, где говорится о любовном романе Эммы и Леона, в особенности описание их прогулки в карете по Руану: тут «ничего не описано, но все подразумевается». И наконец, четвертый отрывок – это сцена смерти Эммы, которая, по словам прокурора, являла собой «чудовищное смешение священного и

сладострастного». Защитник Флобера, мэтр Сенар, оказался в выгодном положении. Он набросал великолепный портрет отца Флобера – хирурга, пользовавшегося уважением жителей провинции: "Высокое имя и возвышенные воспоминания обязывают... Господин Гюстав Флобер – человек серьезного нрава, предрасположенный по природе своей к занятиям важным, к предметам скорее печальным. Он совсем не тот человек, каким хотел его представить товарищ прокурора, надергавший в разных местах книги пятнадцать или двадцать строк, будто бы свидетельствующих о том, что автор тяготеет к сладострастным картинам... В «Госпоже Бовари» описываются супружеские измены, но ведь они – источник непрестанных мук, сожалений и угрызений совести для героини. Карета в Руане? Мериме в «Двойной ошибке» рассказал о подобной же сцене, происходившей в почтовой карете. Эмма сбрасывает с себя одежды? Но Флобер даже не описывает наготу своей героини, как это делали Шенье, Мюссе, все поэты вообще. Сладострастные картины? Флобер, рисуя их, имел перед глазами книгу, которую он перелистывает днем и ночью: это речь Боссюэ «О запретных удовольствиях». Стало быть, надо запретить и Боссюэ? Разумеется, никто его запрещать не собирается; кстати, и в книгах Монтескье и Руссо содержатся отрывки гораздо более вольные, нежели в «Госпоже Бавари». Приговор являл собою блестящий образец компромисса. Суд порицал книгу, однако, «принимая во внимание, что произведение, судя по всему, потребовало от писателя долгого и тщательного труда... что отмеченные отрывки, хотя и заслуживают всяческого порицания, занимают весьма небольшое место по сравнению с размерами произведения в целом... принимая во внимание, что Гюстав Флобер заявляет о своем уважении к нравственности и ко всему, что касается религиозной морали, что его книга, по всей видимости, в отличие от иных произведений, не была написана с единственной целью потворствовать плотским страстям, угождать духу распущенности и разврата, а также осмеивать понятия, которые должны быть окружены всеобщим уважением, что его вина состоит только в том, что он порою упускал из виду правила, какие не должен преступать ни один уважающий себя писатель, ибо ему надлежит помнить, что литература, как всякое искусство, если она хочет принести пользу, в чем и состоит ее истинное призвание, обязана сохранять чистоту и целомудрие как в своей форме, так и в своем выражении», он оправдал журнал «Парижское обозрение» и автора, даже не взыскав с них судебных издержек. Несмотря на оправдательный приговор, это шумное разбирательство, столь чуждое искусству, ошеломило Флобера и

преисполнило его отвращением. «Кроме всего, меня тревожит будущее; о чем же можно писать, если столь безобидное создание, если бедная моя госпожа Бовари была схвачена за волосы и, словно гулящая девка, доставлена в исправительную полицию?» Писатель отлично знал, что искусство и мораль – два совершенно различных явления; он поспешил вернуться в свой загородный дом и там, вдали от людей, принялся прилаживать новые струны «к своей бедной гитаре, которую забрасывали грязью». Образ этот показывает, что великий разрушитель романтизма в душе оставался романтиком. «Милостивый государь, вы принадлежите к числу людей, ведущих за собою свое поколение, – писал ему после процесса Виктор Гюго. – Сохраните же и несите высоко перед ним светоч искусства. Я пребываю во мраке, но люблю свет. Этим я хочу сказать, что люблю вас...» Слова эти, должно быть, заставили улыбнуться Флобера, однако он испытал известное чувство удовлетворения.

** ГИ ДЕ МОПАССАН **

«Сильна как смерть». Если бы Флоберу или Золя, свидетелям молодости Мопассана, сказали, что его книга будет когда-нибудь названа среди лучших романов того времени о любви, они бы посмеялись над этим. Роман о любви? Но кто более, чем этот крепкий унтер– офицер с его покоряющими усами, презирал романтическую любовь? Любовь с большой буквы, как сказал бы Флобер. Мопассан предпочитал удовольствия грубые и сильные, которые он разделял со служанками и уличными девицами. Он считал женщину «извечной проституткой, бессознательной и искренней, которая без отвращения отдает свое тело, потому что оно является товаром любви». Порто-Риш говорил о нем: «Некоторые чувства ему недоступны, он бессилен понять их». В самом деле, внешне возникало подобное впечатление, а быть может, так оно и было в действительности на протяжении большей части недолгой жизни Мопассана. Затем в его поведении и в его творчестве произошел внезапный поворот. Автор «Заведения Телье», друг «Пышки» благодаря своему успеху оказался в светском обществе и погрузился в болезненное умиление. «Странно, – говорит он, – до какой степени я становлюсь внутренне совершенно другим, чем был когда-то. Я осознаю это, наблюдая за тем, как я обдумываю, открываю, развиваю всякие вымыслы, всматриваюсь в образы, возникающие в моих видениях, и стремлюсь проникнуть в них». Именно тогда он написал «Сильна как смерть». Раса, среда, момент. Эта тэновская формула применима далеко не ко всем людям. Тем более не ко всем писателям. Что касается Мопассана, она великолепно объясняет основные факторы его жизни и творчества. Раса. Он был нормандцем по линии матери, по месту рождения, по воспитанию. Отец его происходил из Лотарингии, что вряд ли имело какое-нибудь значение, поскольку этот ловелас оставил свою жену и едва узнавал сына, хотя и не ссорился с ним. Ги был воспитан в краю Ко, на крутых берегах, размытых дождем, среди кошуанских рыбаков и фермеров. Он говорил на их наречии, любил их рассказы, усвоил их добродетели и их пороки. В искусстве нормандцы достойные соперники. Церкви Кана и трагедии Корнеля построены просто и прочно. Великолепная работа. Так же как Флобер, научится строить свои произведения Мопассан. Что касается жизненной философии, нормандцы считают себя реалистами и людьми недоверчивыми. У них нет ничего от бретонской мистики. Жизнь такова, как она есть, природа сурова и враждебна. И не следует быть простофилей.

Мопассан, как и Флобер, станет пессимистом, мизантропом и насмешником. Страдание, на его взгляд, в жизни неотвратимо. В детстве он, без сомнения, пережил сильное потрясение, став свидетелем ужасной сцены, подобной той, которую описывает в одной из своих новелл, где мальчик видит, как отец бьет мать по лицу. «Мне казалось, мой дорогой, что наступил конец света... я, точно затравленный зверь, бросился бежать... и вот, милый друг, все было кончено для меня. Я увидел оборотную сторону жизни, ее изнанку; и с того самого дня лучшая ее сторона перестала существовать для меня». Его мать Лаура Ле Пуатвен была женщиной незаурядной, интеллигентной и страдающей неврозом. Своим талантом рассказчика сын был обязан матери. На протяжении всей жизни в поисках сюжета он неизменно обращался к ней. К несчастью, она передала ему и опасную наследственность (неустойчивость психического равновесия). Он мог бы избежать ее, если бы вел здоровый образ жизни. Злоупотребление удовольствиями, а позднее болезнь, наоборот, усугубили эту тревожащую особенность его темперамента. Уже с юношеского возраста за его кажущимся здоровьем, за мускулами веселого гребца, за его равнодушием таятся тревога, не поддающаяся определению, и тайные мысли, скрываемые долгое время под маской шутки и беспутства. Среда. Начиная с лицейских лет это будет очень артистичная среда семейства Ле Пуатвен, руанской буржуазии, с давней и прекрасной культурной традицией. Альфред Ле Пуатвен и его сестра Лаура с детства были друзьями Флобера. Луи Буйе, входивший в их круг, будет следить за учебой юного Ги, сына Лауры. Флобер проявит интерес к первым литературным пробам юноши. Флобер Лауре Мопассан, 30 октября 1872 года: «Твой сын прав, что любит меня, ибо я питаю к нему истинную дружбу. Он умен, образован, обаятелен, к тому же он – твой сын и племянник моего бедного Альфреда...» И чуть позднее (23 февраля 1873 года): «Мне кажется, что наш юноша любит немного послоняться без дела и не слишком усидчив в работе. Я хотел бы, чтобы он начал писать длинное произведение, пусть даже никуда не годное... Главное в этом мире – парить душой в высшей сфере...» Свое требовательное отношение к искусству как к источнику духовной жизни, источнику веры Флоберу никогда не удастся заставить разделить Мопассана. «Лично я не способен любить по-настоящему свое искусство... Я не могу помешать себе презирать мысль, настолько она слаба, и ее форму, настолько она несовершенна». К тому же читает он немного. У него нет той огромной удивительной эрудиции, которой обладает Флобер, но он поражает последнего своими способностями. Как только он найдет свой путь, он «будет

производить свои новеллы, как яблоня – яблоки». А пока Флобер учит его умению наблюдать: «Когда вы проходите мимо бакалейщика, сидящего у своей двери, мимо консьержа, который курит трубку... обрисуйте мне этого бакалейщика и этого консьержа, их позу, весь их физический облик, а в нем передайте всю их духовную природу, чтобы я не смешал их ни с каким другим бакалейщиком, ни с каким другим консьержем...» Нельзя преувеличивать влияние Флобера на Мопассана. Избрав его своим духовным наследником, он дает ему верительную грамоту в мир литературы. «Более молодой, чем вождь натурализма, Мопассан благодаря Флоберу, несмотря на возраст, становится в ряд равных ему», – говорит Абель Эрман. К этому следует добавить, что Мопассан, столь несхожий с Флобером, высоко и благодарно чтил его – горячее восхищение этим писателем составляет в нем самую привлекательную черту. Момент. Он приезжает в Париж в тот момент, когда натурализм во главе с Золя и его друзьями, кажется, одерживает верх над тем, что остается от романтизма. В действительности Золя остается романтиком, не подозревая об этом. Мопассан по природе своей в гораздо большей степени натуралист, или реалист, чем Золя. Первый преображает реальное, второй точно регистрирует факты.

Золя делает из романа эпопею, Мопассан делает из новеллы «злую этикетку». Когда Золя предлагает участникам Меданской группы создать коллективный труд, для которого каждый напишет что-нибудь из истории войны, Мопассан готов. Он был солдатом, он сам страдал из-за трусости «людей обеспеченных». Действие его новеллы происходит в Нормандии, где ему хорошо знаком каждый тип, каждый пейзаж. Героиней писателя становится проститутка, ее мир ему также хорошо известен. Когда он заканчивает чтение «Пышки», Золя, Гюисманс, Сеар, Алексис, Энник непроизвольно встают в его честь. Они не ошибаются. Этот первый литературный опыт стал проявлением высокого мастерства. Не щедрый на похвалы Флобер за несколько недель до смерти подтвердил справедливость их суждения. Флобер Мопассану: «С опозданием сообщаю, что я считаю „Пышку“ шедевром. Да! Молодой человек! Ни больше ни меньше. Произведение принадлежит перу мастера. Это оригинально по своей концепции, блестяще продумано и великолепно по стилю, пейзаж и персонажи дополняют друг друга, глубоко раскрыта психология. Короче, я восхищен. Этот маленький рассказ останется, будьте уверены. Ну и физиономии у этих буржуа! Они удались все, без исключения. У меня было желание целовать тебя в течение четверти часа. Нет! Я действительно счастлив! Твой рассказ порадовал меня. Я в восхищении». Можно только

поддержать это мнение. Да, «Пышка» – шедевр. Ни одного лишнего слова. Автор избавляет читателя от своих комментариев, но его безмолвное, сокровенное присутствие ощущается в каждом из персонажей, в их поступках. Стиль простой и ясный, менее отшлифованный, чем стиль Флобера. В нем не ощущается флоберовских усилий, почти неоправданных, ради того, чтобы избежать вполне естественных повторов. Философия?

Где-то на заднем плане отвращающий цинизм, но недостаточно выраженный. Эмоции? Конечно. Легко угадывается ненависть к захватчикам, к лицемерию, но художник, как того хотел Флобер, остается бесстрастным. И все это построено рукой мастера. Великолепная работа нормандского архитектора. Сборники новелл начнут отныне появляться с невероятной быстротой. Писательская плодовитость Мопассана поразительна. Следует иметь в виду, что почти все написанные им двадцать девять томов были созданы за десять лет, с 1880 по 1890 год, в период от тридцатилетия писателя до его сорокалетия. Слава пришла быстро и тут же стала всемирной, поскольку он сразу же стал одним из наиболее переводимых на другие языки французских авторов. Славу сопровождало богатство. Мопассан стремился больше заработать. «Две трети своего времени провожу в том, что безмерно скучаю, – писал он Марии Башкирцевой. – Последнюю треть я заполняю тем, что пишу строки, которые продаю возможно дороже, приходя в то же время в отчаяние от необходимости заниматься этим ужасным ремеслом». Поза? Позерство? Поль Моран, написавший прекрасную книгу о Мопассане, считает именно так. Мопассан не проявлял по отношению к деньгам никакого раболепия. Он не хотел зависеть" от них, хотя на нем лежали тяжкие обязанности: содержание разорившейся матери и больного брата. "Он приезжал из Этрета с рукописью под мышкой, словно кошуанский фермер на рынок в Годервиль с корзиной, из которой торчала голова гуся. Но его продукция была первоклассной.

Нормандские крестьяне, лодочники Аржантейя, небольшие семьи парижских служащих, залы редакций – он честно описывает все то, что ему хорошо известно. Некоторые ставили ему в упрек дома терпимости и проституток. «Соответствующая реакция, – отвечает Мопассан, – на предшествующий чрезмерный идеализм». Мопассану тридцать пять лет, он уже знаменит. Салоны оспаривают друг у друга его присутствие. Нормандцы завоевывали земли, поднимаясь по рекам на лодках викингов. Мопассан прибыл в Париж на лодках из Бужеваля и Шату. Очень долго он предпочитал светским домам хорошеньких, легкодоступных «рулевых». Смерть Флобера оборвала связи

Мопассана со средой серьезных писателей. Он реже теперь видится с Золя и его друзьями. Он сотрудничает в «Жиль Блаз», в «Голуа». Частые мигрени и невралгические боли мешают ему заниматься спортом. У него свой дом в Этрета и в Канне. В декабре 1884 года Гонкур записывает: «Мопассан признается мне, что Канн великолепное место для собирания сведений о светской жизни».

Теперь он чаще встречается не с друзьями Золя (Сезанном, Моне, Мане), а с такими художниками, как Леон Бонна, Жервекс, Жан-Поль Лоране. Сам он переселяется на равнину Монсо и там, на улице Моншанен в доме N_10, снимает квартиру, заполненную посредственной живописью и мебелью в стиле Генриха II, как и особняк Александра Дюма-сына, одного из его друзей. Шкуры белых медведей, флаконы духов ждут светских любовниц. Они приходят на свидание к пяти часам. «Через него, – говорит Жан Лоррен, – дамы Сен-Жерменского предместья узнают о том, что рассказывают девицы с улицы Кольбер». В действительности представительницы Сен-Жерменского предместья довольно редко посещают улицу Моншанен. Мопассану больше нравятся дамы предместья Сент-Оноре. Он обедает у графини Потоцкой, наполовину польки, наполовину итальянки, у мадам Эмилии Штраус, мадам Робер Каэн д'Анвер и ее сестры Мари Канн, урожденной Варшавской, муж которой умер в психиатрической лечебнице доктора Бланша. «Женщины ищут с ним знакомства, льстят ему, обсуждают его рукописи, исправляют гранки». Когда они приглашают его, он достает маленькую записную книжку с золотыми уголками и, словно доктор, назначает день, весьма отдаленный. Постепенно ему приходит мысль написать роман о светской жизни. «Писатель должен интересоваться всем окружающим и описывать как ступени трона, так и менее скользкие ступени кухонь». Фраза эта странным образом предвосхищает высказывание Пруста: «Можно с равным интересом изображать манеры королевы и привычки портнихи». Вначале он чувствует себя в светском обществе словно пират, только что высадившийся на берег. Его первые большие романы посвящены один – Нормандии («Жизнь»), другой – буржуазной прессе («Милый друг»), третий – хищному предпринимательству («Монт-Ориоль»). Он не доверяет свету. «Свет превращает в неудачников всех ученых, всех художников, все умы, которыми он завладевает. Он губит всякое искреннее чувство, распыляя вкусы, интересы, желания – ту крохотную искорку пламени, которая горит в нас». Но он излишне обольщается, считая, что салоны во власти его очарования и для него они безопасны. Постепенно он и сам испытывает их влияние. Лодочник из Шату, любовник

Мушки, художник, изображающий девиц, собирается описать любовь-страсть и ее муки: ревность, гордость, жалость, скуку. Можно ли порицать его за это? Самые великие не избежали этого. Естественно, что все нюансы чувств можно наблюдать в праздном обществе, где развиваются эти нежные растения. Бальзак страдал от уловок маркизы де Кастри – они нашли отражение в образе графини де Ланже. Пруст пережил кризис снобизма, он не освобождает от него Леграндена и Свана. Мопассан в этой области не идет в сравнение ни с Бальзаком, ни с Прустом. Он не пытается, как Бальзак, показать на заднем плане своего романа целое общество, нет у него и восхитительной интеллигентности Пруста. Пруст выступает как знаток, понимающий важность и смысл самой незначительной детали в создаваемом им мире. Мопассан в своем мире остается путешествующим иностранцем, интересующимся тем, что давно уже не представляет интереса для коренных жителей. Он описывает восточные бани, клуб, фехтовальный зал. Ну и что? Флобер тщательно описывал комиции (выставки), дилижанс, аптеку г-на Оме. Роман «Сильна как смерть», по мнению критиков, пострадал из-за выбора среды, в которой разворачивается его действие. Преуспевающий художник, богатая дама, праздные статисты напоминают персонажей пьес Дюма-сына. Речь идет о мире, сегодня уже не существующем, более забытом, чем мир Бомарше или Мольера, учитывая разность во времени этих эпох. Но интерес книги отнюдь не в описании среды, безвозвратно ушедшей в прошлое; он в том, что под условностями языка, который нам кажется наигранным и который был безусловно типичным для общества того времени, мы обнаруживаем искренность чувств. Поскольку сюжет романа – это просто мучительное переживание прихода старости. Художник Оливье Бертен и графиня Гильруа были любовниками в течение двенадцати лет, без драм и без ссор. Она достигает сорокалетия «в расцвете зрелой красоты». Он, когда-то славившийся в мастерских своей атлетической силой, а в светском обществе – своею красотой, с возрастом отяжелел. Его волосы, густые и короткие, становятся седыми, у него появляется брюшко, но темные усы старого солдата почти совсем не изменились. Счастлив ли он? Бертен полагает, что да, к тому же он страдает, когда один из критиков пишет о «вышедшем из моды искусстве Оливье Бертена». Он создал в свое время великолепный портрет своей любовницы, которым, так гордится и на котором Анна Гильруа не совсем похожа на себя. Появляется дочь Анны Аннета, возвратившаяся из деревни, где она воспитывалась у бабушки. Ей восемнадцать лет, и Оливье, безотчетно для себя, привязывается к этой девушке. Почему он испытывает такую

радость, глядя на нее, почему так стремится доставить ей удовольствие? Однажды, увидев ее рядом с портретом матери, он все понимает. Аннета – это Анна в молодости. Дочь теперь больше, чем мать, похожа на ту, которую он так когда-то любил. Анна сама со временем все поймет, но не Аннета, которая живет беспечной жизнью юной девушки, не задумываясь о тех, кто в ее глазах выглядит стариком. Она помолвлена с молодым глупцом. Накануне ее свадьбы Оливье Бертен умирает, попав под омнибус. Быть может, он покончил с собой? Анна в этом не сомневается. Возможно, Мопассан, готовый таким образом покончить с собой, доверяет это сделать своему герою. Неоднократно утверждалось, что Оливье Бертен – автопортрет писателя. Профаны с удовольствием отождествляют автора с героем. Это почти всегда неверно. Романист наделяет своих персонажей собственными чертами, но смешивая их с другими, взятыми извне. Есть что-то от Бальзака и в Луи Ламбере, и в Вотрене и даже в бароне Юло. Марселя Пруста мы ощущаем в облике его рассказчика, а также в образе Свана и Блоха. Мне кажется, в гораздо большей степени черты Мопассана угадываются в мадам Гильруа, нежели в Оливье Бертене. Именно ей передает он свои мучительные ощущения прихода старости. «Когда-то она, как все люди, отдавала себе отчет в беге лет и в переменах, которые они приносят с собой. Как все люди, она говорила другим и самой себе каждую зиму, каждую весну, каждое лето: „Я очень изменилась с прошлого года“. Теперь же вместо того, чтобы по-прежнему мирно взирать на медленное шествие времен года, она вдруг обнаружила и поняла, как чудовищно быстро бегут минуты...» Мопассан сам признается: «Мадам де Гильруа – это я». Он пишет своему другу г– же Леконт дю Нуи: «В настоящий момент я одержим такими же тревогами, как и она: я рассматриваю с грустью свои седые волосы, свои морщины, увядшую кожу щек – явную и полную изношенность всего своего существа. Затем, когда я особенно мучительно страдаю от страха перед старостью, я переживаю внезапно истинное волнение, если мне удается схватить какую-нибудь характерную деталь, и трепещу от радости...». Пережил ли сам Мопассан любовь-страсть? Трудно сказать. Флобер учил его, что верно описать страсть можно, только отказавшись испытать ее. Создается впечатление, что такой образ ничего не значил для Мопассана. «Я не променяю таймень-рыбу на саму Елену Прекрасную», – говорил он. Автор «Дружбы влюбленных» г-жа Леконт дю Нуи, с которой он делился своими тайнами, пишет: «Женщины, рабом которых он казался, не занимали много места в его мыслях, как они могли предполагать». Когда она его спрашивала: «Вы способны любить женщин, после того как

проанализируете ничтожность их чувств?» – он отвечал: «Я не люблю их, но они меня развлекают. Мне очень забавно убеждать их, что я во власти их очарования...» И Порто-Риш: «Господин Ги де Мопассан не узнает, что такое сердечные переживания. Принимая что-то, он уже готов от этого отказаться». И все же нельзя отрицать, что «Сильна как смерть» – роман о любви. Мучительные переживания прихода старости трагичны только в свете любви. Отдельные моменты очень напоминают Толстого. После того как Оливье Бертен встретился с девушкой, которую любит пока еще неосознанно, «он напевал, ему хотелось бегать, он готов был прыгать через скамейки, так бодро он себя чувствовал. Париж казался ему каким-то сияющим, более красивым, чем когда бы те ни было...». То же состояние переживает Левин в «Анне Карениной», покидая дом, где Кити согласилась стать его женой. Иногда мы находим у Мопассана фрагменты, которые могли бы принадлежать Прусту: «Бертен чувствовал, как в нем пробуждаются воспоминания, те исчезнувшие, потонувшие в забвении воспоминания, которые вдруг возвращаются неизвестно почему. Они возникали так стремительно, с таким разнообразием и в таком обилии, что ему казалось, будто чья-то рука всколыхнула тину, обволакивающую его память. Он доискивался, откуда появилось в нем это биение пережитой жизни, которое он ощущал и замечал уже много раз, но не с такой силой, как сегодня Всегда случался какой-нибудь повод к этому внезапному пробуждению воспоминаний, материальный и простой повод, чаще всего аромат, запах духов. Сколько раз женское платье, мимоходом пахнув на него легкой струей духов, вызывало в памяти давно уже стершиеся события! На дне старых туалетных флаконов он также не раз находил частицы своего былого Существования. Всякие блуждающие запахи улиц, полей, домов, мебели, приятные и дурные, теплые запахи летних вечеров, морозный запах зимних ночей всегда оживляли в нем забытое прошлое, словно эти ароматы, подобно тем благовониям, в которых сберегаются мумии, сохранили в себе забальзамированными умершие события. Не политая ли трава, не цветущие ли каштаны оживили теперь прошедшее? Нет. Так что же? Не увидел ли он чего-нибудь, что могло быть причиною этой тревоги? Нет. Может быть, черты одной из встреченных им женщин напомнили ему былое и, хотя он не узнал их, заставили зазвучать в его сердце все колокола минувшего? Не был ли это, вернее, какой-нибудь звук? Очень часто, услышав случайно фортепьяно, или незнакомый голос, или даже шарманку, играющую на площади старомодный мотив, он вдруг молодел лет на двадцать и грудь его переполнялась позабытым умилением. Но

этот призыв прошлого продолжался настойчиво, неуловимо, почти раздражающе. Что же такое вокруг и возле него могло оживить угасшие чувства?». Не правда ли, это великолепно. Мопассан на пятнадцать лет опередил «эпизод с Мадлен» у Пруста. Но, описывая свет, он страдает от недостатка, которого не испытывали ни Бальзак, ни Пруст: он не верит ему. И это не его вина. Он не был воспитан в уважении к обществу, и, как бы ни пыталась мадам Вердурэн вовлечь его в свой круг, он не узнал ни госпожи де Морсоф, ни графини Германт. 2 мая 1888 года Мопассан писал своей матери: «Я готовлю потихоньку свой новый роман и нахожу его очень трудным, столько в нем должно быть нюансов, подразумеваемого и невысказанного. Он не будет длинен к тому же; нужно, чтобы он прошел перед глазами как видение жизни, страшной, нежной и преисполненной отчаяния». Оригинал рукописи испещрен поправками, замечаниями, перечеркиваниями. Эпитеты часто смягчены, исправлены на более утонченные, изысканные. Например, последняя фраза: «Он лежал, вытянувшись, бездыханный, безучастный, равнодушный ко всякому страданию, умиротворенный Вечным Забвением» – в рукописи существует в пяти вариантах. И если в молодости его новеллы рождались, словно яблоки на яблоне, свои последние романы он создает в муках. Он говорил Эредиа: «Я вошел в литературу как метеор, я уйду из нее как удар грома». Мог ли он предполагать, до какой степени верным окажется это пророчество. В 1889 году он публикует роман «Сильна как смерть», в 1890 – «Наше сердце», второй роман о любви, менее удачный, чем первый. В 1890 году у него начинается «мания величия», симптом общего паралича. В 1892 году после попытки к самоубийству его госпитализируют в клинику доктора Бланша в Пасси. В 1893 году он умирает душевнобольным в полусознательном состоянии. Можно лишь вообразить этот медленный рост безумия, тревогу, охватившую человека, не прошедшего свой жизненный путь, и писателя, не завершившего свой труд. Как его Оливье Бертен, он пережил в конце своего короткого и блистательного пути ощущение, что уже устарел. Был ли он прав и какова сегодня «ситуация» по отношению к нему? За пределами Франции, в Англии, США и других странах он был и остается одним из самых читаемых и любимых французских авторов. Его новеллы входят в состав многочисленных антологий. Многие из них считаются совершенно справедливо классическими образцами этого жанра. Во Франции к его творчеству не относятся с таким же уважением, как, скажем, к творчеству Флобера. Никому не придет в голову сравнивать его со Стендалем, Бальзаком или Прустом, разве что затрагивая

отдельные штрихи его творчества, как это сделал я в данной статье. Таково отношение к нему, такова оценка, которые нуждаются в пересмотре. «Пышка», «Заведение Телье» в своем жанре произведения блестящие. «Сильна как смерть» – лучше многих романов Бурже. Безусловно, Мопассан это не Толстой, но следует сравнивать вещи сопоставимые. Кто осмелился бы утверждать, что «Кружка пива» хуже «Вступления крестоносцев в Иерусалим»? Для этого нет общего критерия. Ему не повезло, ведь он изобразил мир «конца века», который перестал существовать в результате двух войн и гибели целого класса, мир, в котором женщина, нарушившая супружескую верность, говорит о себе: «Вот я и стала падшей женщиной» – и живет с мыслью, что покрыла себя неизгладимым позором; это мир, в котором молодым девушкам боятся назвать имена дам полусвета, а они сожалеют, что Лес «не предназначен для карет их повелителей»; мир, в котором молодые люди проводят свою жизнь в клубах и фехтовальных залах. На все это можно ответить: мир Стендаля, мир господина де Реналь и маркиза де ля Моль еще больше отличен от нашего. Верно, но Стендаль вступается вместе с нами за Жюльена Сореля. «Дама с перчаткой» Каролюса Дюрана – прекрасный портрет, но чтобы сравниться с Дега или Мане, ему недостает презрения к условностям, желания не нравиться. Подобная разница существует и между образами графини де Гильруа и герцогини Германт. А ведь они принадлежат одному миру, эпохе, близкой к нашей. Мы не можем себе позволить судить так же, как о них, о принцессе Клевской, потому что она из совершенно другого мира. Это объективное искусство, сознательно обезличенное и лишенное мысли, чуждо эпохе, жаждущей исповедей и метафизики. Флобер, вопреки своему кредо, был более открытым, чем Мопассан. «Переписка», «Воспитание чувств» проливают свет на «Госпожу Бовари». Мопассан, земной, заблудившийся в парижском свете, был более осмотрителен и более безучастен. Он боялся оказаться обманутым, и сегодня он расплачивается за свое недоверие. Однако в глазах иностранных читателей он является воплощением в XIX веке классического французского. И оказывается, правы именно иностранцы.

Пока Мопассан остается в сфере Нормандии – он неподражаем. В своих парижских романах «Сильна как смерть» или «Наше сердце» он выглядит человеком талантливым, но утратившим связь с родиной, вроде Тургенева, попытайся он вдруг писать о Франции. Но все– таки он сохраняет свои великолепные качества строителя и наблюдателя. Мопассана-человека всегда было трудно постичь, потому что он не хотел

этого: он заслуживает, чтобы мы лучше его узнали. «Я постоянно думаю о моем бедном Флобере и говорю себе, что готов был бы умереть, будь я уверен, что кто-нибудь так же непрестанно думает обо мне». Постараемся же, перечитывая его печальную книгу, открывающую нам больше, чем он мог предположить, думать о нем именно так.

** АНАТОЛЬ ФРАНС **

Юмор и чувство меры. При жизни Анатоль Франс долгие годы заслуженно пользовался всемирной славой, однако после смерти писателя к нему часто относились несправедливо. Гуманизм Франса, его ирония и даже само его сострадание к людям вызывали только раздражение у поколения неистового и безжалостного. Его тяготение к гармонии не интересовало стилистов, которые стремились к диссонансу и ломаной строке. А между тем он ведь также был бунтарем в свое время, но его скептический ум теперь уже казался старомодным. В период между двумя мировыми войнами Франса читали все меньше и меньше. В наши дни к нему приходит множество новых читателей. Некоторые его произведения, выпущенные в дешевом издании, находят путь к широкой публике. Английский издатель Франса готовится переиздать его сочинения. Судя по всему, время тяжелых испытаний для господина Бержере подходит к концу. Жан Левайан, профессор университета в Нанси, посвятил Анатолю Франсу огромное исследование, все девятьсот страниц которого я с жадностью прочел. Хотя труд этот не биография, основные аспекты жизни писателя прослежены в нем с тщательностью и с симпатией. В работе профессора Левайана история французской мысли с 1860 по 1920 год без всякого педантизма рассматривается в неразрывной связи с историей земного существования писателя, наделенного душой скептической и мятущейся. В этом труде отчетливо раскрываются источники творчества Франса, источники, нередко неожиданные; вместе с тем автор исследования убедительно освещает тот неповторимый вклад, который внес в литературу Анатоль Франс. В начале жизненного пути Франса – так же как у Стендаля, как у Бальзака – можно обнаружить немало обманутых надежд, связанных с порою детства и отрочества. Отец будущего писателя, Ноэль Франс, книгопродавец и издатель, был легитимистом и милитаристом, он испытывал почтение перед своими богатыми клиентами. Мать Анатоля, женщина скромная, болезненная, набожная, обожала единственного сына и на первых порах приобщила его к своей ревностной католической вере. Мальчик вырос в Париже; он почти все время проводит в книжной лавке, расположенной на берегу Сены, и совсем не знает природы; строй его чувств будет отмечен печатью урбанизма и книжности. Перед его глазами постоянно была река, катившая свои синевато-зеленые воды, и мало-помалу она превратится для него в символ эфемерности всего сущего. В коллеже св.Станислава подросток

получает классическое образование, слегка окрашенное богословием. Почти все его товарищи по коллежу принадлежали к знатным, или богатым семьям, и мальчик страдал от сознания своей униженности. В самом Франсе было нечто от Пьеданьеля, подобно тому как в Стендале было нечто от Жюльена Сореля. Коллеж св.Станислава сделал его бунтарем на всю жизнь. Следует упомянуть также о юношеской любви к актрисе Комеди Франсез Элизе Девойо, которую он обожал издалека. Это вынуждало юношу подавлять чувственность, и позднее в своих произведениях Франс рисовал образы актрис, капризных и сладострастных.

Первые влияния? Прежде всего – Мишле. Франс унаследует от него способность «ненавидеть сильно и страстно». Он вообще будет развиваться «в направлении, противоположном тому, к которому его готовило полученное им воспитание». Затем – Вольтер; ему Франс обязан своей иронией и чувством сострадания к людям. Анатоль Франс восторгается революцией, но не любит людей кровожадных: «Жестокость всегда остается жестокостью, кто бы к ней ни прибегал». Гете учит его спасительной гармонии античности и культу богини Немезиды, которая олицетворяет собою не возмездие, а чувство меры и нелицеприятную справедливость. Дело в том, что этот юный бунтарь достаточно консервативен. Режим Второй империи смутно влечет его к себе. Грозная сила Парижской коммуны внушает ему страх. Он боится и не приемлет яростных революционных взрывов, связанных с ними проявлений жестокости, он считает, что они неминуемо обречены на неудачу. В 1871 году не один Франс думал так. Военное поражение Франции, восстание в Париже порождают в ту пору консервативных мыслителей. Тэн полагает, что поступки людей определяются подспудными силами. Молодой Франс разделяет этот фатализм, но хочет думать, что война, голод и смерть приведут к постепенному формированию общества с более возвышенным строем мыслей. С томиком Дарвина под мышкой он отправляется в Музей естественной истории, и там, поверх чудовищных скелетов доисторических животных, мысленному взору будущего писателя предстает мраморная Венера, которая одновременно отвечает его чувственным порывам и возвышенным упованиям. В сознании Франса уже возникает духовная пара: Ирония – Утопия. В «Золотых поэмах» молодой писатель выражает свое неудовлетворенное стремление к единству. Он грезит о полном единении между бессознательной жизнью и сознанием. Скептицизм Франса будет некой реакцией против этого слишком уж прекрасного союза, но впоследствии еще не раз сей мираж вновь будет возникать в его творчестве. В годы

ученичества ум Франса питается идеями мыслителей XVIII века; однако после множества беспорядков и тревожных событий он уже не может больше разделять их веру в грядущее. Как и Монтеня, его не оставляет ощущение, что все сущее меняется и в конечном счете исчезает. Подлинный источник поэзии Франса состоит в горестном и меланхолическом напоминании о прошлом, которое слишком походит на настоящее. Тем не менее, подобно Диккенсу, он испытывает умиленную любовь к жизни. К 1890 году Франс полностью отказывается от понятия абсолюта – и применительно к вере, и применительно к науке. Настала пора безоговорочно оставить тщетные поиски абсолюта и найти опору в чем-то относительном. Но в чем именно? Его современники – Бурже, Баррес, Брюнетьер, Моррас – отвечают: такой опорой должно стать полное приятие законов, освященных временем. Франс предпочитает другую форму относительного: украшение обыденной жизни с помощью сдержанного оптимизма и юмора, который позволяет смотреть на происходящее как бы со стороны. Отныне благодаря юмору Франс всегда будет как бы раздваиваться. В силу этого и «произошел поворот от космического (творчество Гюго) к комическому (творчество Франса)». В «Преступлении Сильвестра Бонара» трактуется та же тема, что и в «Отверженных», но трактуется она в тональности Стерна и «Дон Кихота». В любом романе Франса автор присутствует в обличье двух персонажей: наивного энтузиаста и скептика (вспомните пары: Тюдеско – Жан Сервьен; Куаньяо – Турнеброш; Бержере – его ученики; Бротто – Гамлен). "Он изобретает как бы дополнительное "я", так сказать, "я" в третьем лице... Он принадлежит эпохе, которая потеряла свое "я"... Он не вспоминает, он творит себя". У больших писателей, чье творчество зиждется на принципе воспоминаний (например, у Пруста), наступает минута, когда правда прошлого делает его осязаемым. Ничего подобного нет у Франса: «Вновь обретенное время остается утраченным временем». Однако в 1888 году, когда к Франсу приходит первая настоящая страсть, которой суждено было стать и его последней страстью (любовь к госпоже де Кайаве), ему начинает казаться, что он обрел наконец абсолют: любовь – ключ к познанию. Творческая фантазия сочинителя – отнюдь не голое сочинительство. Его творческая фантазия подчиняется не точным документам истории, но тайным склонностям сердца. Это верно. Воображение писателя рождается из реального чувства. В ту пору Франс постигает всеобъемлющую силу любви потому, что испытывает такое чувство. «Любовь теперь вознаграждает его за неудачи бесплодных лет». Роман «Таис» – это некая транспозиция.

Пафнутий, который долгие годы уныло пребывал во власти заблуждения, испытывает внезапное озарение: счастье состоит в плотской любви. Однако роман «Таис» – это своего рода «анти-Фауст», и Пафнутий останавливается на пороге страсти. Его творец отдается страсти. Госпожа де Кайаве, незаурядная женщина с душой борца, преобразует скептицизм Франса из негативного в боевой. «Благодаря ей Франс ощущает себя владыкой целого мира и вместе с тем презирает этот мир». Что же, он наконец постиг абсолют? Нет, на поверку и это счастье оборачивается видением детства, и мираж вскоре рассеется под влиянием ревности к прошлому. Отсюда рождается роман «Красная лилия». Его герой Дешартр умирает из-за ревности; Франс остается живым – точно так же Гете пережил Вертера.

Но все же Франс познал все мучительные тревоги любовной страсти. И сострадание на время берет в нем верх над критической иронией. В период между 1889 и 1894 годами среди французских писателей разгорается бурный спор в связи с так называемым банкротством науки. В свое время Ренан писал: «Разум, иными словами знание, управляет человечеством». Брюнетьер в своей знаменитой статье и Бурже в своем романе «Ученик» выступают против претензий позитивной науки на монопольное обладание истиной и против детерминизма. По их словам, высший критерий философии – нравственность. А истинная нравственность не может существовать без свободы воли. Тэн подвергается осуждению, а заодно с ним и Ренан. Жюль Леметр как-то сказал, что спор этот заставил Франса обнаружить «все наследие XVIII века, которое вошло у него в плоть и кровь». Жан Левайан поправляет: все наследие XIX века. Франсу более свойственна тревога, нежели уверенность. Теперь он признает, что не существует ни абсолюта, ни непререкаемой истины, на самом деле существует лишь смешение перепутанных явлений, которые находятся в постоянном движении и борьбе. Люди хотят узнать все, и при этом немедленно; на деле же «путь к знанию долог, а само оно весьма относительно». Нравственность?

Ничто, пожалуй, не представляется более безнравственным, чем нравственность будущего. «Нам не дано быть судьями грядущего». Ирония Франса как бы создает вокруг себя пустоту; в отличие от «Кандида» Вольтера она не ведет к действию. Аббат Жером Куаньяр вносит только беспорядок. Господин Бержере в романах «Под городскими вязами» и «Ивовый манекен» смотрит на политику с позиции иронического наблюдателя. Бержере больше, чем все остальные персонажи Анатоля Франса, походит на своего творца; как и сам писатель, он испытывает такое же отвращение к мрачному шутовству человеческого существования;

никогда толком не понимаешь, шутит ли этот герой или говорит серьезно. В этом и состоит так называемый «эффект Бержере» – особый прием, который позволяет как бы отстранять мир и превращать действующих лиц «Современной истории» в марионеток. Генерал Картье де Шальмо, префект Вормс-Клавлен, правитель канцелярии Лакарель поступают всегда одинаково. Господин Бержере созерцает мир, держась, так сказать, «на периферии событий». Причем наблюдает он жизнь отнюдь не в Париже, где главные действующие лица творят историю, а в захолустном городе, где картонные паяцы играют комедию. «Современная история» – это серия книг, написанных в форме хроники и рисующих повседневное течение жизни, все они показывают суетность человеческих мнений и взглядов. По остроумному замечанию Жана Левайана, произведение это – «роман масок». Как и сам Франс, господин Бержере, судя по всему, втайне отдает предпочтение народу, правда, под народом он понимает не широкие массы тружеников, а мелкого ремесленника, скажем столяра, или скромного книготорговца – таких людей юный автор знал и любил в те годы, когда он жил на берегу Сены. Дело Дрейфуса заставит господина Бержере (и самого Франса) вступить в борьбу. Отныне они оба смотрят на политику уже не как на спектакль, а как на средство спасения. Следует ли считать социализм абсолютом в политике? Дело Дрейфуса сближает Франса с Жоресом. Романы «Аметистовый перстень» и «Господин Бержере в Париже» знаменуют собой поворот к действию. Теперь инстинктивные чувства народа представляются Франсу более жизненными, чем абстрактные представления интеллигентов. Правда, народ также занял неверную позицию в начальный период дела Дрейфуса. Но все дело в том, что народ был обманут «кучкой бюрократов», которые старались выдать себя за истинных солдат. Позволит ли социализм прийти в конце концов к гармонии между мыслью и действием? На время у Франса утопия берет верх над иронией.

Писатель полагает, что в результате достижения социальной гармонии можно будет слить воедино оба его заветных стремления – жажду справедливости и жажду красоты. Увы! Для Франса, как и для Пеги, дальнейшие события, связанные с делом Дрейфуса, превратились в длинную цепь разочарований. Может показаться, что в силу странного закона истории после победы какого-нибудь направления к власти приходят не его убежденные сторонники, а просто ловкие люди... В 1910 году Франса постигает глубокое личное горе – смерть госпожи де Кайаве. Он выбит из колеи, но по-прежнему принимает участие в политической деятельности, связанной с проблемой войны, с

проблемой церкви. Однако теперь его произведения – «Кренкебиль», «Театральная история», «Остров пингвинов» – знаменуют возврат к скептицизму, не оставляющему места для иллюзий. Наступает час трагического осознания действительности. В романе «Боги жаждут» ясно чувствуется, что, по мнению Франса, бывший откупщик Бротто, эпикуреец и скептик, – человек, гораздо более возвышенный, чем наивный и жестокий Гамлен. Роман «Восстание ангелов» заканчивается триумфом вождя мятежников – Сатаны. В ночь перед восстанием Сатана видит вещий сон: он оказывается победителем и провозглашает себя богом. Уже вскоре он становится недоступен жалости. Объявляет справедливость несправедливостью, а истину – ложью. Вечный круговорот... Война 1914 года еще больше усиливает присущие Франсу противоречия, делая их почти невыносимыми. Все опять поставлено под сомнение.

Писатель вновь возвращается к одиночеству, и теперь он болезненно ощущает утрату надежды, которую молча хранил в глубине души, – надежды на восстание народов. «Меня просто покидает разум; и больше всего меня убивает не злоба людей, а их глупость».

Способна ли русская революция вселить в него надежду? Способен ли он оправдать насилие? Оно чуждо натуре Франса, но теперь он уже не бежит от действительности, не смеется над ней. В пору, когда он на первый взгляд дальше всего от своего времени, на самом деле он, быть может, ближе всего к нему. «На этом новом берегу, где представители молодого поколения смотрят на него как на чужестранца, он поднимает и ставит, казалось бы, давние проблемы, но позднее проблемы эти вновь окажутся актуальными». В двух своих последних книгах – «Маленький Пьер» и «Жизнь в цвету» – Франс стремится описать «самого себя, но не такого, каким он был, а такого, каким он постепенно становился перед лицом старости и смерти». У Пьера Нозьера был свой учитель, господин Дюбуа, подобно тому как у Жака Турнеброша также был свой учитель. Но оба эти персонажа, вместе взятые, «в силу обретенного ими единства раскрывают тайну их автора – тайну его двойственного существования». Владевший им дух сомнения превратился в источник мудрости. Разумеется, существуют и всегда будут существовать фанатики и люди крайних взглядов. Анатоль Франс был другим. «Никем еще не опровергнуто, – заключает Жан Левайан, – что чувство меры также служит непременным условием для спасения человека» Таков же и мой вывод. О великая Немезида!

** МАРСЕЛЬ ПРУСТ **

Мне думается, что писатели, жившие в начале века, чрезвычайно удивились бы, услышав, что один из величайших среди них, тот, кому предстояло преобразить искусство романа и ввести в мир искусства идеи философов и словарь ученых своей эпохи, – это постоянно больной, неизвестный широкому читателю и массе образованной публики молодой человек, в котором те, кто встречал его, видели человека светского, быть может интеллигентного, но не способного создать великое произведение. Заблуждение это, длительное и пережившее даже опубликование первого тома «В поисках утраченного времени», аналогично тому, какое было у Сент-Бева в отношении Бальзака, и оно показывает, насколько критики должны быть осторожны и сдержанны. I. Личность Чтобы узнать о нем, мы можем воспользоваться великолепной биографией, принадлежащей перу Леона Пьер-Кэна, письмами Пруста и свидетельствами друзей. Лучший анализ его жизни, характера и творчества дан в книге американца Эдмунда Уилсона «Замок Акселя». Марсель Пруст, родившийся в 1871 году в Париже, был сыном профессора Адриана Пруста, широко известного медика-гигиениста; мать его Жанна Вейль, еврейка по происхождению, была, по-видимому, женщиной образованной, с душой нежной и тонкой и для сына своего Марселя навсегда осталась воплощением совершенства. Именно от нее перенял он и отвращение ко лжи, совестливость, а главное – бесконечную доброту. Андре Берж разыскал в каком-то старом альбоме вопросник – один из тех, которыми девушки той эпохи изводили молодых людей; Прусту было четырнадцать лет, когда он отвечал на него: – Как Вы представляете себе несчастье? – Разлучиться с мамой. – Что для Вас страшнее всего? – спрашивают его дальше. – Люди, не понимающие, что такое добро, – отвечает он, – и не знающие радостей нежного чувства. Отвращение к людям, не любящим «радостей нежного чувства», сохранилось у него на всю жизнь. Боязнь причинить огорчение навсегда оставалась у него движущим инстинктом. Рейнальдо Ан, бывший, вероятно, его лучшим другом, рассказывает, как Пруст, выходя из кафе, раздавал чаевые; расплатившись с официантом, обслужившим его, и заметив в углу другого официанта, который ничем не был ему полезен, он бросался к нему и так же, как первому, предлагал бессмысленно огромные чаевые, говоря при этом: «Ему, наверное, было бы очень обидно остаться незамеченным». Наконец, уже собравшись садиться в машину, он внезапно возвращался в кафе. «Кажется, –

говорил он, – мы забыли попрощаться с официантом; это неделикатно!» Деликатный... Слово это играло в его словаре и его поступках важную роль. Следовало быть деликатным, не обижать, доставлять удовольствие, и ради этого он не скупился на безумно щедрые подарки, смущавшие тех, кому они предназначались, на слишком лестные письма и знаки внимания. Что порождало эту благожелательность? Отчасти боязнь быть неприятным, стремление завоевать и сохранить симпатии, необходимые человеку слабому и больному, но вместе с тем и его чувствительное и точное воображение, позволявшее ему представлять с мучительной ясностью чужие страдания и желания. Конечно же, эта повышенная от природы чувствительность обострялась у Пруста болезнью – ведь он болел с девятилетнего возраста. Приступы астмы заставляли его быть крайне осторожным, а его нервы успокаивала лишь изумительная нежность матери. Известно, какой была жизнь парижского ребенка из зажиточной буржуазной семьи в восьмидесятых годах прошлого века: гуляния со старой бонной по Елисейским Полям, встречи и игры с девочками, которые станут впоследствии «девушками в цвету», а иногда прогулки по аллее Акаций, где мальчик мог встретить нежную и величественную госпожу Сван в ее красивой открытой коляске. Каникулы Марсель Пруст проводил недалеко от Шартра, в Илье, откуда была родом семья его отца. Виды Бос и Перша станут в его книге пейзажами Комбре. Отсюда путник может направиться в «сторону Свана» или в «сторону Германтов». Учился Пруст в парижском лицее Кондорсе, вырастившем столько писателей; его класс был особенно выдающимся. Этот изумительно одаренный ребенок, которому мать привила любовь к классикам, уже испытывал потребность выразить фразами что-то увиденное. «...Вдруг какая-нибудь кровля, отсвет солнца на камне, дорожный запах заставляли меня остановиться благодаря своеобразному удовольствию, доставляемому мне ими, а также впечатлению, будто они таят в себе, за пределами своей видимой внешности, еще нечто, какую-то особенность, которую они приглашали подойти и взять, но которую, несмотря на все мои усилия, мне никогда не удавалось открыть. Так как я чувствовал, что эта таинственная особенность заключена в них, то я застывал перед ними в неподвижности, пристально в них вглядываясь, внюхиваясь, стремясь проникнуть своею мыслью по ту сторону видимого образа или запаха. И если мне нужно было догонять дедушку или продолжать свой путь, то я пытался делать это с закрытыми глазами; я прилагал все усилия к тому, чтобы точно запомнить линию крыши, окраску камня, казавшихся мне, я не

мог понять почему, преизбыточными, готовыми приоткрыться, явить моему взору таинственное сокровище, лишь оболочкой которого они были». Разумеется, мальчик совсем не подозревал еще, что означает эта странная потребность; но когда однажды он попытался зафиксировать на бумаге одну из таких картин, показав, как три купола в глубине долины по мере движения путника поворачивались, расходились, сливались в одно или прятались друг за дружкой, он пережил, дописав страницу, ту ни с чем не сравнимую радость, какую ему предстояло нередко испытывать в будущем, – радость писателя, который освободился от чувства или ощущения, придав им чарами искусства форму, доступную пониманию. «...Страница эта, – пишет он, – так всецело освободила меня от наваждения мартенвильских куполов и скрытой в них тайны, что я заорал во все горло, словно сам был курицей, которая только что снеслась». Между тем в лицее он начинает изучать философию. В жизни каждого образованного француза это большое событие. В этот решающий год у Пруста был великолепный преподаватель Дарлю, и на всю жизнь сохранилась у него любовь к философским построениям. Позднее ему предстояло передать средствами романтической формы основные темы прославленной философии его времени – философии Бергсона. Как собирался он строить свою жизнь? Вместе со своими друзьями Даниелем Галеви, Робером де Флером, Фернаном Грегом и несколькими другими товарищами по лицею он основал небольшой литературный журнал «Пир». Отцу хотелось, чтобы он поступил в Торговую палату; сам он не очень-то к этому стремился: ему нравилось писать и он любил бывать в свете. Ах, сколько раз ставилось ему в упрек пристрастие к салонам! В литературных кругах он сразу же прослыл снобом и светским человеком. Однако кто из тех, что судили о нем с таким презрением, стоил его? В действительности круги общества, описанные художником, значат меньше, нежели то, как он видит их и как изображает. «Всякий социальный слой, – говорит Пруст, – по-своему любопытен, и художник может с равным интересом изображать манеры королевы и привычки портнихи». Высшее общество всегда оставалось одной из сфер, наиболее благоприятных для формирования художника, стремящегося наблюдать человеческие страсти. Благодаря досугу чувства становятся "более интенсивными. В семнадцатом веке – при дворе, в восемнадцатом – в салонах, а в девятнадцатом – в «свете» – именно там французские романисты с успехом находили подлинные комедии и трагедии, которые достигали полноты своего развития – прежде всего потому, что у героев их времени было вдоволь, и еще потому, что достаточно богатый словарь

давал им возможность выразить себя. Говорить же, что Пруст был ослеплен светом, что в снобизме своем он не понимал даже того, что интерес могут представлять все классы, и портниха – не меньший, чем королева, – значит очень плохо прочитать его и совершенно не понять. Ибо Пруст отнюдь не был ослеплен светом; несомненно, и там проявлялись присущие ему приветливость, необыкновенная учтивость, а также и его сердечность, ибо в свете, как и во всякой другой человеческой среде, есть существа, достойные любви; но за этой внешней любезностью часто скрывалась немалая ирония. Никогда не переставал он противопоставлять порочности, какого-нибудь Шарлюса или эгоизму герцогини Германтской изумительную доброту женщины буржуазного круга, такой, как его мать (которая в книге стала его бабушкой), здравый смысл девушки из народа вроде Франсуазы или благородство тех, кого он называет «французами из Сент-Андре-де-Шан», то есть народа Франции, каким изобразил его некий наивный скульптор на церковном портале. Однако полем его наблюдений было светское общество, и он в нем нуждался. Чтобы увидеть Пруста глазами друзей его юности, нам нужно представить его таким, как он описан Леоном Пьер-Кэном.

«Широко открытые темные сверкающие глаза, необыкновенно мягкий взгляд, еще более мягкий, слегка задыхающийся голос, чрезвычайно изысканная манера одеваться, широкая шелковая манишка, роза или орхидея в петлице сюртука, цилиндр с плоскими краями, который во время визитов клали тогда рядом с креслом; позднее, по мере того как болезнь его развивалась, а близкие отношения позволяли ему одеваться, как он хотел, он все чаще стал появляться в салонах, даже по вечерам, в меховом пальто, которого не снимал ни летом, ни зимой, ибо постоянно мерз». В 1896 году, когда ему было двадцать пять лет, он издал свою первую книгу «Утехи и дни». Неудача была полной. Оформление книги могло лишь оттолкнуть разборчивого читателя. Пруст пожелал, чтобы обложку украшал рисунок Мадлен Лемер, предисловие написал Анатоль Франс, а его собственный текст перемежался мелодиями Рейнальдо Ана. Это слишком роскошное издание и причудливый состав имен, его украшавших, не создавали впечатления чего-то серьезного. И однако, если бы какой-нибудь значительный критик сумел найти в книге среди пустой породы несколько крупиц драгоценного металла, то это был бы отличный повод для предсказаний! Внимательно читая «Утехи и дни», замечаешь уже кое-какие темы, которые будут характерны для Марселя Пруста – автора «В поисках утраченного времени». В «Утехах и днях» есть до

неправдоподобия странная новелла, в которой герой, Бальдасар Сильванд, перед смертью просит юную принцессу, которую любит, побыть с ним пару часов; она отказывается, ибо в эгоизме своем не может лишить себя удовольствия даже ради умирающего. Мы снова встретимся с подобной ситуацией, когда умирающий Сван поделится своим страданием с герцогиней Германтской, после чего тем не менее она отправится на обед. Есть в «Утехах и днях» рассказ «Исповедь девушки», героиня которого становится причиной смерти своей матери – она позволяет юноше целовать себя, а мать (у которой больное сердце) видит эту сцену в зеркале. С подобной темой мы снова встретимся, когда мадемуазель Вентен глубоко опечалит своего отца и, с другой стороны, когда рассказчик (или же сам Пруст) своей слабостью и неспособностью трудиться принесет огорчение бабушке. У каждого художника можно обнаружить подобные неудовлетворенные «комплексы», начинающие вибрировать, едва их пробудит какая-то тема такой же резонирующей силы, и единственно способные породить ту неповторимую мелодию, которая и заставляет нас любить именно этого автора. Вот почему некоторые писатели постоянно переписывают одну и ту же книгу; поэтому в каждом из своих романов Флобер обуздывает свой неисправимый романтизм; поэтому Стендаль трижды выводит юного Бейля под именем Жюльена Сореля, Фабрицио дель Донго и Люсьена Левена, и поэтому в двадцать пять лет угловатыми мелодиями «Утех и дней» Пруст намечает великую симфонию «В поисках утраченного времени» и немного позднее, в неоконченном романе «Жан Сантей», который при жизни его не увидит света, – основные темы своего творения. Но в ту пору он еще слишком погружен в жизнь, чтобы изображать ее с нужной дистанции. Он сам объясняет, что стать великим художником можно лишь после того, как окинешь взором свое собственное существование. И неважно, представляет ли это существование исключительный интерес и обладает ли автор могучим умственным аппаратом, – важно, чтобы этот аппарат мог, как выражаются летчики, «оторваться». Чтобы Пруст сумел «оторваться», события должны были увести его от реальной жизни. Ряд обстоятельств, а вместе с ними, конечно, и тайное предчувствие гения произвели необходимый, эффект. Сначала обострилась астма; пребывание на лоне природы вскоре стало для него совершенно невозможным. Не только деревья и цветы, но даже самый легкий растительный запах, занесенный кем– нибудь из друзей, вызывали у него невыносимое удушье. Еще долго продолжал он проводить лето на берегу моря, в Трувиле или в Кобурге; позднее ему пришлось отказаться и от этих ежегодных

поездок. Тем временем он сделал открытие, которому предстояло сыграть в его жизни и в его искусстве огромную роль: речь идет о Рескине. Сам он перевел две его книги, «Амьенскую Библию» и «Сезам и Лилии», снабдив свои переводы сносками и предисловиями. У двух этих писателей было немало общего: обоих в детстве окружала слишком нежная забота родных, оба вели существование богатых дилетантов – существование, опасное тем, что при этом утрачивается контакт с тяжелой повседневностью, но имеющее и свою хорошую сторону: оно сохраняет остроту восприятия, которое позволяет любителю прекрасного, защищенному таким образом, улавливать тончайшие нюансы. Именно у Рескина Пруст научился понимать – значительно лучше, нежели сам Рескин, – произведения искусства. Именно Рескин побудил Пруста совершить паломничество к Амьенскому и Руанскому соборам. Рескин представлялся ему духом, оживившим мертвые камни. Пруст, который больше не путешествовал, нашел в себе силы отправиться в Венецию, чтобы увидеть там воплощение идей Рескина об архитектуре – дворцы «угасающие, но все еще живые и розовые». Мы узнаем действительность лишь благодаря великим художникам. Рескин был для Пруста одним из тех писателей-посредников, которые необходимы нам, чтобы соприкоснуться с реальностью. Рескин научил его вглядываться в цветущий куст, в облака и волны и рисовать их с той тщательностью, которая напоминает некоторые рисунки Гольбейна или японских художников. Зрение у Рескина было поистине микроскопическим. Пруст перенял его метод, но развил его гораздо дальше, чем учитель, и с тою скрупулезностью, образцом которой служил ему Рескин, подошел к изображению чувств. Возможно, что без любви, которую он испытывал к творчеству Рескина, он так и не нашел бы себя. Вот почему бесчисленные последователи Пруста во Франции являются в то же время последователями Рескина, чего они, однако, не ведают, ибо достаточно уже одного экземпляра какой-нибудь книги, занесенной волею случая и проникшей в сознание, которое представляет благоприятную почву для этого особого мироощущения, чтобы в стране привился совершенно новый литературный жанр, подобно тому как достаточно одного занесенного ветром зерна, чтобы растение, на данной территории не произраставшее, внезапно распространилось на ней и ее покрыло. В 1903 году умер его отец, в 1905 году – мать. Угрызения ли совести по отношению к матери, так верившей в него, но не дождавшейся результатов его работы, заставили его тогда стать настоящим затворником или дело было только в болезни? А может, болезнь и упреки совести были только

предлогом, которым воспользовалась жившая в нем бессознательная потребность написать произведение, уже почти созданное воображением? Трудно сказать. Во всяком случае, именно с этого момента начинается та самая ставшая легендой жизнь Пруста, о которой его друзья сберегли для нас воспоминания. Теперь он живет в стенах, обитых пробкой, не пропускающих шум с улицы, при постоянно закрытых окнах, дабы неуловимый и болезнетворный запах каштанов с бульвара не проникал внутрь; среди дезинфицирующих испарений с их удушливым запахом, в вязаных фуфайках, которые, перед тем как надеть, он обязательно греет у огня, так что они становятся дырявыми, как старые знамена, изрешеченные пулями... Это время, когда, почти не вставая, Пруст заполняет двадцать тетрадей, составляющих его книгу. Он выходит лишь ночью и только затем, чтобы найти какую-то деталь, необходимую для его произведения. Часто его штаб-квартирой становится ресторан «Риц», где он расспрашивает официантов и метрдотеля Оливье о разговорах посетителей. Если ему нужно увидеть памятные с детства цветы боярышника, дабы лучше их описать, он отправляется за город в закрытой машине. Так пишет он с 1910 по 1922 год «В поисках утраченного времени». Он знает, что книга его прекрасна. Он не мог этого не знать. Человек, который писал Подражания Флоберу, Бальзаку и Сен-Симону, свидетельствующие об отличном понимании этих великих писателей, был слишком тонким литературным критиком, чтобы не сознавать, что и он в свой черед создал выдающийся памятник французской литературы. Но как заставить принять это произведение? У Пруста не было никакого «положения» в литературе, и если даже, как мы только что говорили, у него и было определенное «реноме», свойство оно имело отрицательное.

Профессиональные писатели были склонны питать недоверие к тому, что исходило от этого дилетанта, ибо он был богат и имел репутацию сноба. Он предложил свою рукопись издательству «Нувель ревю франсез». Ему отказали. Наконец в 1913 году ему удалось опубликовать первый том, «В сторону Свана», у Бернара Грассе, правда, за свой счет. Успех книги был невелик. К тому же очень скоро война прервала публикацию, так что второй том появился лишь в 1919 году, на сей раз в «Нувель ревю франсез». Честь «открытия» Марселя Пруста принадлежит Леону Доде. Благодаря ему Пруст получил в 1919 году премию Гонкуров, которая принесла известность множеству талантливых писателей. Теперь он стал знаменит, и не только во Франции, но и в Англии, Америке и Германии, где его произведение сразу же нашло аудиторию, которую заслуживало. Англосаксонская литература

всегда была Прусту особенно близка. «Удивительно, – пишет он в письме, помеченном 1910 годом, – что ни одна литература не имела на меня такого воздействия, как литература английская и американская, во всех своих многообразнейших направлениях – от Джордж Элиот до Харди, от Стивенсона до Эмерсона? Немцы, итальянцы, а весьма часто и французы оставляют меня равнодушным. Но пара страниц „Мельницы на Флоссе“ вызывает у меня слезы. Я знаю, что Рескин терпеть не мог этот роман, но я примиряю всех этих враждующих богов в пантеоне моего восхищения...» Уже с первых томов всем стало ясно, что перед ними не просто большой писатель, но один из тех редких первооткрывателей, которые вносят в развитие литературы нечто совершенно новое. Слава эта датируется 1919 годом; смерть его наступила в 1922 году. Следовательно, в ту пору, когда у него появилась широкая аудитория, жить ему оставалось немного; он знал об этом и постоянно говорил о своей болезни и близкой смерти. Ему не верили; друзья улыбались; его считали мнимым больным. А он, оставаясь в постели, работал, правил, завершал свое произведение, вносил дополнения, вставлял новые куски, и корректурные листы, так же как и его фуфайки, становились похожи на старые знамена. К тому же, был он смертельно болен или нет, он и без того губил себя кошмарным режимом, снотворными и работой, тем более лихорадочной, что он не был уверен, успеет ли закончить книгу, прежде чем умрет. Примерно в это время он писал Полю Морану: «Я пишу Вам длинное письмо, и это глупо, ибо тем самым я приближаю смерть». Быть может, ему удалось бы прожить еще несколько лет, если бы он был осторожнее; но он, заболев воспалением легких, отказался от помощи врачей и умер. За несколько дней до этой болезни на последней странице последней тетради он написал слово «конец». Замечателен часто вспоминаемый рассказ о его последних часах: как он пытался диктовать сделанные им дополнения и поправки к тому месту в его книге, где описана смерть Бергота – большого писателя, созданного его воображением. Как-то он сказал: «Я дополню это место перед своей смертью». Он попытался это сделать, и одним из последних его слов было имя его героя. Рассказ о смерти Бергота заканчивается у Пруста следующими словами: "Он умер. Умер навсегда? Кто может сказать? Правда, спиритические опыты, равно как и религиозные догмы, не приносят доказательств того, что душа продолжает существовать.

Можно только сказать, что в жизни нашей все происходит так, как если бы мы вступали в нее под бременем обязательств, принятых в некой прошлой жизни; в обстоятельствах нашей жизни на этой земле нельзя найти никаких оснований, чтобы

считать себя обязанным делать добро, быть чутким и даже вежливым, как нет оснований для неверующего художника считать себя обязанным двадцать раз переделывать какой-то фрагмент, дабы вызвать восхищение, которое телу его, изглоданному червями, будет безразлично так же, как куску желтой стены, изображенной с таким искусством и изысканностью навеки безвестным художником... Все эти обязанности, здешнею жизнью не оправданные, относятся, по-видимому, к иному миру, основанному на доброте, совестливости и жертве и совершенно отличному от нашего, – миру, который мы покидаем, дабы родиться на этой земле. Так что мысль о том, что Бергот умер не навсегда, не лишена правдоподобия. Его похоронили, но всю эту ночь похорон в освещенных витринах его книги, разложенные по трое, бодрствовали, как ангелы с распростертыми крыльями, и для того, кто ушел, казалось, были символом воскрешения..." Страница эта прекрасна; постараемся же быть верными ее духу, и, дабы оживить произведение, пусть внимание наше озарит своими огнями эту громаду, именуемую «Поисками утраченного времени». Будем говорить теперь не о Марселе Прусте, но о его книге. Из жизни его удержим лишь то, что поможет понять его творчество: его чувствительность, повышенную с детства, но зато позволившую ему впоследствии различать самые неуловимые оттенки чувств; культ доброты, развившийся у него благодаря любви к матери; сожаление, доходящее порою до угрызений совести, о том, что он не доставил ей много радости; болезнь – это отличное средство, позволяющее художнику укрыться от мира; наконец, еще в детстве возникшую потребность фиксировать в художественной манере сложные и мимолетные впечатления. Никогда призвание писателя не было столь очевидно; никогда жизнь не посвящалась творчеству с такой полнотой. II. Бессознательное воспоминание Какова тема этого произведения? Было бы большой ошибкой полагать, что «В поисках утраченного времени» можно объяснить следующими словами: «Это история болезненно впечатлительного ребенка, того, как он узнавал жизнь и людей, его друзей и близких, его любви к нескольким девушкам – Жильберте, Альбертине, – женитьбы Сен-Лу на Жильберте Сван и необычных любовных увлечений господина де Шарлюса». Чем больше вы соберете подобных фактов, тем труднее вам будет определить, в чем же оригинальность Пруста. Как прекрасно заметил испанский критик Ортега-и-Гассет, это то же самое, как если бы вас попросили объяснить живопись Моне и вы ответили бы: «Моне – это тот, кто писал соборы, виды Сены и водяные лилии». Что-то вы при этом объяснили бы, но отнюдь не природу

искусства Моне. Сислей тоже писал виды Сены; Коро тоже писал соборы. Моне отличается не своими сюжетами – он находил их волею случая, – но определенной манерой видения природы. Чтобы пояснить свою мысль, Ортега-и-Гассет приводит поучительный анекдот. Одну библиотеку, пишет он, посещал маленький горбун, который приходил каждое утро и просил словарь. Библиотекарь спрашивает его: «Какой?» «Все равно, – отвечает горбун, – мне нужно сидеть на нем». То же самое относится к Моне, к Прусту. Если бы вы спросили их: «К какому сюжету хотите вы обратиться?.. Какую фигуру хотите вы изобразить?», каждый из них ответил бы: «Все равно, сюжет и фигуры для того только и существуют, чтобы позволить мне оставаться самим собой». И если Моне – это определенное видение природы, Пруст это прежде всего определенная манера воскрешения прошлого. Стало быть, есть различные способы воскрешения прошлого? Да, конечно. Прежде всего воскрешать прошлое можно с помощью интеллекта, стараясь через настоящее восстановить прошлое, подготовившее это настоящее. Например, я читаю в этот момент исследование о Прусте. Если я спрошу себя, почему я этим занят, я вспомню, что идею этой серии лекций о выдающихся французах нашей эпохи впервые подсказал мне ректор Принстонского университета во время завтрака в Булонском лесу. Сделав усилие, я смогу, быть может, представить Булонский лес в тот момент, припомнить тех, кто присутствовал на завтраке, и постепенно посредством умственных операций мне удастся более или менее точно восстановить картину того, что произошло. Бывает также, мы пытаемся воскресить прошлое с помощью документов. Например, если я хочу представить себе Париж во времена Пруста, я прочту Пруста, я буду расспрашивать людей, знавших его, читать другие книги, написанные в ту эпоху, и мало-помалу мне удастся нарисовать какую-то картину Парижа начала века, похожую или нет. Этот метод воскрешения, по мнению Пруста, совершенно не пригоден для создания художественного произведения. Отнюдь не посредством мысленного воспроизведения удается нам передавать подлинное ощущение времени и оживлять прошлое. Для этого необходимо воскрешение посредством бессознательного воспоминания. Как происходит это бессознательное воскрешение? Через совпадение непосредственного ощущения и какого-то воспоминания. Пруст рассказывает, как однажды зимой, когда он уже совсем позабыл о Комбре, мать его, заметив, что он мерзнет, предложила ему выпить чая.

Она велела принести бисквитное пирожное – то, которое называют «мадлен». Пруст машинально поднес к губам ложку

чаю, в которой набухал отломленный им кусочек «мадлен», и в ту минуту, когда глоток чаю с крошками пирожного коснулся его неба, он вздрогнул от внезапно нахлынувшего блаженства, упоительного и неизъяснимого. Благодаря этому блаженству он почувствовал какое-то безразличие к горестям жизни, а ее краткость представилась ему иллюзорной. Что вызвало у него эту всесильную радость? Он чувствовал, что она связана со вкусом чая и пирожного, но что причина ее бесконечно шире. Что она означала? Он отпил еще один глоток и мало-помалу стал осознавать, что вкус этот, вызвавший у него столь сильные ощущения, был вкусом кусочка «мадлен», который тетушка Леони, когда в Комбре он заходил к ней в воскресное утро поздороваться, предлагала ему, смочив его в чайной заварке. И это ощущение, которое в точности повторяет ощущение его прошлого, воскрешает теперь в его памяти с куда большей отчетливостью, чем то свойственно воспоминанию сознательному, все, что происходило тогда в Комбре. Почему этот метод воскрешения является столь действенным? Потому что воспоминания, образы которых, как правило, мимолетны, ибо не связаны с сильными ощущениями, находят при этом поддержку в непосредственном ощущении. Если вы хотите ясно представить, что происходит тогда в плоскости Времени, поразмыслите над тем, что представляет собой по отношению к Пространству прибор, именуемый стереоскопом. Вам показывают в нем два изображения; изображения эти не являются совершенно одинаковыми, поскольку каждое предназначено для одного глаза, и как раз потому, что они не идентичны, они и создают у вас ощущение рельефности. Ибо предмет с реальной объемностью глаза наши видят по– разному. Все происходит так, как если бы глядящий говорил себе: «Всякий раз, когда я наблюдал два изображения одного и того же предмета, в точности не совпадающие, я понимал, что причиной тому была некая объемность, видимая под двумя различными углами зрения; и, поскольку мне трудно теперь совместить два нужных изображения, значит, передо мной какая-то объемность». Отсюда иллюзия пространственной объемности, создаваемая стереоскопом. Пруст открыл, что сочетание Непосредственного Ощущения и Далекого Воспоминания представляет во временном отношении то же самое, что стереоскоп в отношении пространственном. Оно создает иллюзию временной объемности; оно позволяет найти, «ощутить» время. Резюмируем: в основе творчества Пруста лежит воскрешение прошлого посредством бессознательного воспоминания. III. Обретенное время Что же видит Марсель (герой книги), таким способом воскрешая

прошлое? В центре он видит загородный дом в Комбре, где живут его бабушка, мать, тетушка Леони (персонаж, исполненный глубокого и мощного комизма) и несколько служанок. Он видит деревенский сад. По вечерам один из соседей, господин Сван, часто наносит визиты его родителям; он приходит один, без госпожи Сван. Подойдя к дому, господин Сван открывает калитку, ведущую в сад, и, когда калитка открывается, звенит колокольчик. Окружающие ландшафты в представлении мальчика делятся на две «стороны»: сторону Свана – ту, где расположен дом господина Свана, и сторону Германта, где находится замок Германта. Германты кажутся Марселю существами таинственными и недоступными; ему сказали, что они потомки Женевьевы Брабантской; они принадлежат какому-то сказочному миру. Так жизнь начинается с периода имен. Германты – это только имя; сам Сван и особенно госпожа Сван, так же как и дочь Свана Жильберта, – это имена. Одно за другим имена уступают место людям. При более близком знакомстве Германты в значительной степени утрачивают свое очарование. В доме герцогини Германтской, которая представлялась мальчику чем-то вроде святой с витража. Марсель живет впоследствии в Париже; каждый день он видит, как она выходит на прогулку; он присутствует при ее ссорах с мужем, и он начинает понимать, сколько в ней ума и сколько при этом эгоизма и черствости. Одним словом, он узнает, что за всеми этими именами мужчин и женщин, в детстве казавшимися ему столь прекрасными, скрывается весьма банальная реальность. Романтическое заключено не в реальности, но в дистанции, отделяющей реальный мир от мира фантазии. Так же и в любви; Пруст рисует период слов, когда человек верит, что способен полностью отождествиться с другим существом, и стремится к этому невозможному слиянию. Однако существо, нами воображаемое, ничего общего не имеет с тем существом, с которым мы свяжем себя на всю жизнь.

Сван женится на Одетте – такой, какой создало его воображение, и оказывается в обществе госпожи Сван, которую не любит, «которая не его тип». Рассказчик, Марсель, в конце концов влюбляется в Альбертину, которая во время первой встречи показалась ему вульгарной, почти уродливой; он тоже обнаруживает, что в любви все неуловимо, что сделать другое существо своим невозможно. Он пытается заточить Альбертину, держать ее в плену. Он надеется, что благодаря этому принуждению он удержит ее, завладеет его; но это несбыточная мечта. Как и весь мир, любовь – всего лишь иллюзия. Это две стороны его детства, «сторона Свана» и «сторона Германта»,

которые в равной мере представлялись Марселю могущественными и таинственными мирами; обе были им обследованы, и он не обнаружил в них ничего заслуживающего страстного интереса. Две эти стороны казались ему разделенными непроходимой пропастью. И вот – словно некая мощная арка возносится над его творением – они соединяются, когда дочь Свана Жильберта выходит замуж за Сен-Лу, одного из Германтов. Значит, и само противопоставление двух сторон оказывается ложным. Действительность полностью раскрыта, и вся она иллюзорна. Однако в конце книги Марсель снова получает некий сигнал, подобный тому, что был связан с кусочком «мадлен», – сигнал; играющий в художественном прозрении ту же роль, что голос благодати в прозрении религиозном. Входя к Германтам, он спотыкается о составленную из двух плит ступеньку, и когда, выпрямившись, он ставит ногу на камень, плохо обтесанный и чуть ниже соседнего, все печальные мысли, одолевавшие его перед этим, растворяются в той же радости, какую доставил ему некогда вкус «мадлен». "Как в ту минуту, когда я наслаждался «мадлен», вся тревога за будущее, все духовные сомнения рассеялись...

Взгляд мой упивался глубокой лазурью, очарование святости, ослепительного света проносилось передо мной всякий раз, как, стоя одной ногой на более высоком камне, другой – на более низком, я мысленно повторял этот шаг... Забыв о завтраке у Германтов, мне удалось воскресить то, что я почувствовал... сверкающее и неразличимое видение касалось меня, словно говорило: «Поймай меня на лету, если достанет сил, и попробуй разрешить загадку счастья, которое я предлагаю тебе». И почти тотчас я понял: то была Венеция, о которой мне так ничего и не сказали попытки описать ее... но которую воскресило теперь во мне впечатление, пережитое некогда в баптистерии святого Марка, где я стоял на двух неровных плитах, – вместе со всеми другими впечатлениями того дня".

И снова благодаря этому сочетанию Непосредственного Ощущения и Далекого Воспоминания Пруст испытывает радость художника. Минуту спустя, когда он хочет помыть руки и ему дают шершавое полотенце, неприятное ощущение от касания его пальцами напоминает ему море. Почему? Потому что очень давно, тридцать – сорок лет назад, в гостинице, на берегу моря, полотенца были такими же на ощупь. Это открытие подобно первому, связанному с «мадлен». Писатель еще раз зафиксировал, ухватил, «обрел» какой-то отрезок времени. Он вступает в период реальностей, точнее говоря, единственной реальности, каковой является искусство. Он чувствует, что у него осталась

единственная обязанность, а именно – отдаться поискам такого рода ощущений, поискам утраченного времени. Та жизнь, какую мы ведем, не имеет никакой цены, она всего лишь утраченное время. «Если что-либо и может быть реально удержано и познано, то лишь с точки зрения вечности, иначе говоря – искусства». Воссоздать с помощью памяти утраченные впечатления, разработать те огромные залежи, какими является память человека, достигшего зрелости, и из его воспоминаний сделать произведение искусства – такова задача, которую он ставит перед собой. «...В эту самую минуту в особняке герцога Германтского я снова услышал звук шагов моих родителей, провожающих господина Свана, и набегающее металлическое дребезжание колокольчика, нескончаемое, пронзительное и чистое, возвещавшее мне, что господин Сван наконец ушел и что мама сейчас поднимется, – я услышал их такими же, их, пребывающих, однако, в столь отдаленном прошлом... Время, когда в Комбре я слышал звук колокольчика в саду, такой далекий и, однако» близкий, было неким ориентиром в том огромном измерении, которого я в себе не знал. У меня кружилась голова при виде такого множества лет, где-то подо мной и вместе с тем во мне, как если бы меня заполняли целые километры высоты... Во всяком случае, если бы мне оставалось еще достаточно времени, чтобы завершить мое произведение, прежде всего я не преминул бы изобразить в нем людей (пусть даже это уподобило бы их неким чудовищам), занимающих место чрезвычайно значительное по сравнению с тем ограниченным, какое отведено им в пространстве, место в противоположность последнему безмерное по своей протяженности – ибо точно гиганты, погруженные в течение лет, они одновременно касаются столь отдаленных эпох, между которыми расположилось постепенно такое множество дней, – во Времени". Так роман заканчивается тем же, с чего он начался, – идеей времени. Перечитав еще раз произведение Пруста, испытываешь изумление при мысли о том, что некоторые критики обвиняли его в отсутствии плана. Но это совсем не так: весь этот огромный роман построен как симфония. Искусство Вагнера, несомненно, оказало значительное влияние на всех художников той эпохи. Быть может, «В поисках утраченного времени» построен, скорее, как опера Вагнера, нежели как симфония. Первые страницы являются прелюдией, в которой представлены уже основные темы: время, колокольчик господина Свана, литературное призвание, «мадлен». Впоследствии мощная арка перебрасывается от Свана к Германтам, и наконец все темы соединяются, когда в связи со ступеньками и шершавым полотенцем упоминается «мадлен», снова, как на первых

страницах, звенит колокольчик господина Свана, и произведение заканчивается словом «Время», в котором выражена его центральная тема. Поверхностного читателя обманывает то обстоятельство, что внутри этого плана, столь искусного и строгого, воскрешение воспоминаний происходит не в логическом и хронологическом порядке, но так же, как в сновидениях, – путем случайной ассоциации воспоминаний и бессознательного воскрешения прошлого. IV. Относительность чувств В чем оригинальность этого произведения? Прежде всего в том, что искусство Пруста несет в себе эстетическую, научную и философскую культуру. Пруст наблюдает своих героев со страстным и вместе с тем холодным любопытством натуралиста, наблюдающего насекомых. С той высоты, на какую возносится его изумительный ум, видно, как человек занимает отведенное ему место в природе – место чувственного животного, одного из многих. Даже его растительное начало озаряется ярким светом. «Девушки в цвету» – это более чем образ, это непременный период в короткой, жизни человеческого растения. Восхищаясь их свежестью, Пруст уже различает в них неприметные симптомы, предвещающие плод, зрелость, а затем и семя и усыхание: «Как на каком-то растении, чьи цветы созревают в разное время, я увидел их в образе старых женщин на этом пляже в Бальбеке – увидел те жесткие семена, те дряблые клубни, в которые подруги мои превратятся однажды». Здесь следовало бы вспомнить отрывок, в котором Франсуаза, это паразитирующее деревенское растение, изображена живущей в симбиозе со своими хозяевами, начало «Содома и Гоморры», где Шарлюс сравнивается с большим шмелем, а Жюльен – с орхидеей, и сцену в Опере, когда морские термины мало-помалу вытесняют сухопутные и кажется, что персонажи, превратившиеся в морских чудовищ, виднеются сквозь какую-то прозрачную голубизну. Космическая сторона человеческой драмы выявлена здесь не хуже, чем в прекраснейших мифах Греции. Любовь, ревность, тщеславие представляются Прусту в буквальном смысле болезнями. «Любовь Свана» – это клиническое описание полного развития одной из них. Болезненная скрупулезность этой патологии чувства создает впечатление, что наблюдатель сам пережил описываемые страдания, но подобно некоторым отважным врачам, которые, совершенно отделив свое страдающее "я" от мыслящего, способны день за днем фиксировать развитие рака или паралича, он анализирует свои собственные симптомы болезни с героическим мастерством. Научная сторона его манеры замечательна. Многие из самых прекрасных образов обязаны физиологии, физике или химии. Вот некоторые из них, выбранные наудачу в разных

местах: «В течение трех лет мама моя совершенно не замечала помады, которой красила губы одна из ее племянниц, – как если бы помада эта незаметным образом совершенно растворялась в какой-то жидкости; так было до того дня, когда одна лишняя частичка или же другая причина вызвала явление, именуемое перенасыщением; вся эта незамечаемая дотоле помада кристаллизовалась, и при виде такого бесстыдства краски мама заявила, что это позор, и порвала всякие отношения с племянницей...» «Те, кто не влюблен, полагают, что разумный человек может страдать лишь по кому-то, заслуживающему страдания; это почти то же самое, как если бы мы удивлялись, что кто-то соблаговолил заболеть холерой из-за такого крохотного существа, как холерная бацилла...» «Неврастеники не могут поверить людям, убеждающим их, что они мало-помалу успокоятся, если не будут вставать, получать писем и читать газеты. Так и влюбленные не могут поверить в благотворное воздействие отказа, ибо он видится им из состояния противоположного и они не успели еще испытать его...» Эти прекрасные и точные анализы ведут к тому, что можно было бы назвать разложением классических чувств. Долгое время моралисты довольствовались смутными понятиями с весьма неопределенным смыслом и полагали, что такие абстрактные существа, как Любовь, Ревность, Ненависть, Равнодушие, разыгрывают хорошо построенное балетное представление, выражающее нашу эмоциональную жизнь. Стендаль попытался прояснить эти смутные понятия, выявив различие между любовью-влечением, любовью-страстью и любовью-тщеславием и определив явление, которое назвал «кристаллизацией». Он сделал при этом то же самое, что было сделано целым поколением химиков конца XVIII века, которые, не веря больше в четыре элемента, сумели выделить определенное количество простых тел. Но Пруст показал, что и сами эти неделимые атомы в действительности являются сложными мирами, состоящими из бесконечного множества чувств, которые в свой черед могут делиться до бесконечности. В реальной жизни, говорит он, происходит следующее: в какие-то периоды нашего существования (особенно в юности или в момент одержимости «бесом полуденным») мы находимся в состоянии особой восприимчивости, подобно тому как в минуты слабости или усталости мы бессильны перед любым микробом, штурмующим наш организм. Мы влюбляемся отнюдь не в какое-то определенное существо, но в существо, волею случая оказавшееся перед нами в момент, когда мы испытывали эту необъяснимую потребность во встрече. Любовь наша блуждает в поисках

существа, на котором сможет остановиться. Комедия уже готова в нас полностью; не хватает лишь актрисы, которая сыграет в ней главную роль. Она непременно появится, и при этом облик ее сможет меняться. Как в театре, где роль, исполняемую сначала основным актером, могут впоследствии играть дублеры, в жизни мужчины (или женщины) бывает так, что в роли любимого существа выступают один за другим неравноценные исполнители. «Женщина, чье лицо мы видим перед собою еще более постоянно, нежели свет, – ибо и с закрытыми глазами мы ни на миг не перестаем любоваться ее прекрасными глазами, ее прекрасным носом, делать все возможное, чтобы представить их, – мы хорошо знаем, что женщиной этой, такою же для нас единственной, могла бы оказаться другая, находись мы тогда не в том городе, где встретили ее, прогуливайся мы в другом квартале или посещай мы другие салоны. Единственная, она, кажется нам, не имеет числа. И однако, перед вашими любящими глазами она остается цельной, неразрушимой, и долго еще ее не сможет заменить никакая другая. Дело здесь в том, что женщина эта с помощью своего рода магического воздействия только пробудила в нас тысячи частиц нежности, пребывавших в рассеянном состоянии, и, стирая всякого рода несовпадения между ними, собрала их и слила в одно; это мы сами, придав ей определенные черты, произвели на свет устойчивую субстанцию любимого существа». Будь мы с собою искренни, мы разгадали бы в себе это чувство, предшествовавшее выбору своего объекта; мы спросили бы себя со всей откровенностью: «Кого хочу я полюбить?» Мы поняли бы, что и счастье и горе, которые мы испытываем, лишь волею случая связаны с какой-то определенной личностью и что в действительности наши героини, как и героини Пруста, всего только исполняют главную роль в нескольких представлениях той комедии, какая продлится столько же, сколько наша эмоциональная жизнь. Почему выбор падает на этих героинь? Из-за их красоты? Нет, думает Пруст. Что действительно волнует цивилизованного человека – это, скорее, любопытство, возбуждаемое загадочностью и трудностью. Здесь уместно процитировать прекрасные строки Поля Валери: А там, где ясно все, вам все б казалось тошным, Повсюду тень тоски в стране, где нет теней. Покой и был, и есть, и будет благом ложным, Бог милостив: мечты в пути тревожном Достичь нам не даю – мы лишь стремимся к ней. Мир, где царит мечта, – загадочен и зыбок, К великим истинам ведет тропа ошибок. В глубинах времени и ясности в обход Душа свое богатство создает И миру чистоту любовью возвращает. Невидимый огонь нам сердце согревает, Безмолвие – родник, откуда слово бьет. Тайна есть

загадочный источник любви... Счастья, учит Пруст, в реальности нет, оно в нашем воображении. Лиши мы наши радости мечтаний о них, мы сведем их к нулю. В его представлении любовь – та, какая живет в нас еще до того, как найдет свой объект, эта блуждающая и подвижная любовь «останавливается на образе какой-то определенной женщины просто потому, что женщина эта почти наверняка окажется недоступной. С этого момента меньше думают о женщине, которую представляют с трудом, нежели о возможности познакомиться с ней. Происходит настоящий мучительный процесс, и его достаточно, чтобы связать нашу любовь с ней, являющейся ее объектом, который едва нам знаком. Любовь становится огромной; мы больше не думаем о том, сколько места в ней занимает реальная женщина... Что знал я об Альбертине? Лишь раз-другой видел я ее профиль на фоне моря...» Мы можем и совсем ничего не знать о любимом существе. Когда он едет в Бальбек, марсельский поезд останавливается на одной из станций, и там, во время короткой остановки, он замечает красивую девушку, которая продает пассажирам молоко. Почти тотчас поезд трогается, и с собою он уносит лишь мимолетный и возвышенный образ этой девушки. Но как раз потому, что такой образ лишен всякого содержания, он создает возможность того, что самые напряженные наши чувства свяжут себя с ним.

Пруст до такой степени убежден, что в любви воображение – это все, что, описывая те физические проявления ее, в которых люди со всей наивностью видят основной предмет своего желания, он всегда показывает их немножко смешными, а то и откровенно неприятными. Перечитайте ужасную сцену с Жюльеном и Шарлюсом или ту, когда рассказчику после долгого ожидания удается наконец поцеловать Альбертину: «Мне очень хотелось, перед тем как ее поцеловать, снова наполнить ее тайной, которую она заключала для меня на пляже до моего знакомства с ней, вновь найти в ней страну, в которой она жила раньше, место этой страны; если я ее не знал, я мог по крайней мере заполнить ее всеми воспоминаниями нашей жизни в Бальбеке, шумом волн, бушевавших под моим окном, детским криком. Но, скользя взглядом по прекрасным розовым полушариям ее щек, мягко изогнутые поверхности которых затухали у первых складок ее красивых черных волос, бежавших неровными цепями, рассыпавшихся крутыми отрогами и мягко ложившихся в глубоких долинах, я не мог не сказать себе: „Наконец-то, потерпев неудачу в Бальбеке, я узнаю вкус неведомой розы, которой являются щеки Альбертины. И так как пути следования вещей и одушевленных существ, которые нам

удается пересечь в течение нашей жизни, не очень многочисленны, то, пожалуй, я вправе буду рассматривать мою жизнь как в некотором роде завершенную, когда, заставив выйти из далекой рамы цветущее лицо, которое я облюбовал, я перемещу его в новый план, в котором наконец познаю его при помощи губ“. Я говорил это, так как верил, что существует познание при помощи губ; я говорил себе, что сейчас я познаю вкус этой розы из человеческой плоти, так как мне в голову не приходило, что у человека, существа, очевидно, не столь элементарного, как морской еж или даже кит, недостает все же некоторых существенно важных органов, в частности нет органа, который служил бы для поцелуя. Этот отсутствующий орган он замещает губами, достигая таким образом результата, может быть несколько более удовлетворительного, чем в том случае, если бы ему пришлось ласкать свою возлюбленную бивнями. Но наши губы, созданные для того, чтобы вводить в рот вкус веществ, которые их прельщают, наши губы, не понимая своего заблуждения и не сознаваясь в своем разочаровании, лишь скользят по поверхности и натыкаются на ограду непроницаемой и желанной щеки. Впрочем, в эту минуту, то есть при соприкосновении с телом, губы, даже если допустить, что они стали более искусными и лучше одаренными, не могли бы, конечно, насладиться вкусом вещества, которое природа в настоящее время мешает им схватить, ибо в той безотрадной зоне, где они не могут найти себе пищу, они одиноки, зрение, а потом и обоняние давно их покинули. Когда мой рот начал приближаться к щекам, которые глаза мои предложили ему поцеловать, глаза эти, переместившись, увидели новые щеки; шея, рассмотренная вблизи и как бы в лупу, обнаружила зернистое строение и крепость, изменившие весь характер лица Альбертины... Словом, хотя и в Бальбеке Альбертина часто представлялась мне разной, однако теперь – как если бы, головокружительно ускорив изменения перспективы и окраски, в которых является нам женщина при различных встречах с нею, я пожелал уложить их все в несколько секунд, чтобы экспериментально воссоздать феномен разнообразия человеческой индивидуальности и вытащить одну из другой, как из футляра, все возможности, в ней заключенные, – теперь я увидел на коротком пути от моих губ к ее щеке целый десяток Альбертин; девушка эта подобна была богине о нескольких головах, и та, которую я видел последней, при моих попытках приблизиться к ней уступала место другой. Пока я к ней не прикоснулся, я по крайней мере видел эту голову, легкий запах доходил от нее до меня. Но, увы, – ибо наши ноздри и глаза столь

же плохо помещены для поцелуя, как губы наши плохо для него созданы, – вдруг Т-лаза мои перестали видеть, в свою очередь приплюснутый к щеке нос не воспринимал больше никакого запаха, и, ничуть не приблизившись к познанию вкуса желанной розы, я понял по этим отвратительным знакам, что наконец я целую щеку Альбертины». Сравните это описание «отвратительных» ощущений с тем упоением, какое испытывает Руссо, описывая поцелуй Юлии и Сен-Пре, и вы обнаружите, как велико расстояние, отделяющее объективную философию любви, то есть философию, построенную на вере в реальность любви и ее объекта, от философии субъективной, такой, как у Пруста, – философии, которая учит, что любовь может существовать лишь в нас самих, а все, что возвращает ее к реальности, все, что несет удовлетворение, ее убивает. Подобно наблюдателю в самолете, который с высоты полета одновременно различает свои и неприятельские позиции и обретает своего рода беспристрастность, мучительную, но необходимую, влюбленный Пруст проникает одновременно в сознание любящего и любимой женщины и видит образ одного из них в другом, а порой даже заглядывает вперед и с какой-то спокойной жестокостью сопоставляет свою нынешнюю, истерзанную душу с душою будущей – выздоровевшей. Ничто не вызывает у него столь глубокого интереса, как великолепные панорамические перспективы такого рода: клан Вердюренов во мнении Сен-Жерменского предместья одновременно с Сен-Жерменским предместьем во мнении клана Вердюренов; искусство нашей эпохи глазами будущего и импрессионизм в глазах современности; лагерь дрейфусаров и лагерь националистический, который некий объектив, равнодушный и совершенный, представил рядом на одном снимке. Но почему же эта беспристрастность, эта невозмутимость исследователя вызывают максимум эстетического переживания? Потому что искусство по сути своей призвано, по-видимому, отвлекать чувства от деятельной жизни и подключать их к тому вспомогательному двигателю, каким является фантазия. Фантазия морального свойства, притязая на то, чтобы рекомендовать правила жизнедеятельности, пробуждает вследствие этого как раз все те силы, какие им следовало бы усыпить. В момент, когда выступает моральное суждение, эстетическое переживание угасает по той же причине, по какой статуя является произведением искусства, а обнаженная женщина ни в коей мере им не является. Стендаль хорошо это понимал и в языке своем, подобно языку Гражданского кодекса, стремился усвоить тон высокого беспристрастия. Пруст же делает еще

больше – ему удается придать своему произведению характер неколебимой объективности, являющейся одним из непременных элементов красоты. «Если происходящее в мире, – пишет Флобер, – видится вам как бы в смещенном виде, призванном создавать иллюзию, которую надобно описать; так что все на свете, включая и ваше собственное существование, представится вам не имеющим иного назначения... тогда беритесь». На вечере у госпожи де Сент-Эверт Сван – из-за своей любви безразличный к окружающему и находящий в нем очарование чего-то такого, «что, не составляя больше цели нашего волеустремления, видится нами само по себе», – является подлинным символом воплощенного художника, того совершенного зеркала, к которому Пруст часто бывал так близок, что полностью с ним сливался. Пруст и Флобер согласны в том, что единственный реальный мир – это мир искусства и что подлинным является лишь тот рай, который утрачен. Может ли рядовой человек исповедовать эту философию? Конечно же, нет. «Поднялся ветер!.. Жизнь зовет упорно!» [Поль Валери, «Морское кладбище»] А жить без веры в реальность переживаний трудно. И в самом деле, ведь существует тип любви, совершенно непохожий на любовь-болезнь, описанную Прустом, – любовь радостная, таинственная, безграничная и преданная, полное приятие другого, та любовь, романтическими героинями которой являются госпожа де Реналь и госпожа де Морсоф, а героинями живыми – тысячи женщин. Пруст изобразил такую любовь лишь в образе любви материнской, но по созданному им портрету его бабушки мы знаем, что чувство верности и чувство самоотверженности отнюдь не были ему чужды. Сам он всю самоотверженность, на какую был способен, вкладывал в искусство, а искусство, которое возвышается до такого самосознания, до такой требовательности к себе, удивительным образом напоминает религию. В том месте, где рассказывается о смерти Бергота, Пруст пытается представить самозабвенное рвение, с каким художник типа Вермеера добивался предельного совершенства, изображая кусочек желтой стены; именно таким видится нам то терпеливое усердие, с которым Пруст искал точных слов, чтобы изобразить какой-нибудь фонтан или куст боярышника или же передать тайну, связанную с кусочком «мадлен». Рейнальдо Ан рассказывает о нескольких минутах такого молитвенного состояния писателя, и этим образом Пруста, отдавшегося молитве, я хочу закончить и расстаться с читателем: "В день моего приезда мы пошли прогуляться по саду. Мы проходили по аллее, обсаженной кустами бенгальских роз, как вдруг он умолк и остановился. Я тоже остановился, но он снова зашагал, и я также. Вскоре он

остановился еще раз и с той детской и несколько печальной мягкостью, какая всегда звучала в тоне его голоса, сказал: «Вы не будете сердиться, если я немножко задержусь? Я хотел бы еще раз взглянуть на эти маленькие розы...» Я пошел дальше. На повороте аллеи я оглянулся. Марсель возвратился назад и подошел к розам. Обойдя вокруг замка, я нашел его на том же месте; он пристально вглядывался в розы. Голова его была закинута назад, лицо серьезно, глаза прищурены, брови слегка нахмурены, словно от какого-то усилия, вызванного напряженным вниманием; левой рукой он все время теребил кончик своих черных усов, губами покусывая его. Я чувствовал, что он слышит, как я подхожу, видит меня, но не хочет ни говорить, ни двигаться. И я прошел мимо, не сказав ни слова. Через минуту я услышал, что Марсель окликает меня. Я остановился; он спешил ко мне. Подойдя, он спросил, не сержусь ли я.

Улыбаясь, я успокоил его, и мы возобновили прерванную беседу. Я не задавал ему вопросов относительно этого эпизода с розами; я не делал никаких замечаний, не шутил: я смутно понимал, что этого делать не следовало... Сколько раз впоследствии я был свидетелем подобных сцен! Сколько раз наблюдал я Марселя в те загадочные мгновения, когда он совершенно сливался с природой, с искусством, с жизнью, в те глубокие минуты, когда, отдавшись всем своим существом высокому усилию сменяющих друг друга постижения и впитывания, он как бы погружался в состояние транса, когда благодаря ли прерывистым и ярким озарениям или путем медленного и неудержимого проникновения он добирался до истоков вещей и открывал то, что никто не мог видеть, – то, что никто отныне больше не увидит". В подобные благословенные минуты мистицизм художника очень близок к мистицизму верующего.

** ИСКУССТВО ТУРГЕНЕВА **

Литературные споры принадлежат к тем ожесточенным и бесплодным играм, с помощью которых люди убивают время, – словно отпущенный им век и без того не слишком краток. Казалось бы, наслаждаясь творениями двух разных писателей, испытываешь эмоции, не сравнимые и не исключающие одна другую. Однако в XVII веке поклонники Расина, на манер ревнивых любовников, стремились изгнать из сознания своих возлюбленных самое воспоминание о Корнеле; подобно этому, в наше время неожиданные и наивные страсти возбуждает в Западной Европе русская литература. Достоевского у нас полюбили самозабвенно (и имели на это все основания), но полюбили как-то в ущерб Толстому и особенно в ущерб Тургеневу. «Так уж повелось, – говорит Робер Ленд, – одного русского писателя хвалят непременно за счет остальных. Точно люди, поклоняясь литературным кумирам, исповедуют единобожие и не могут снести, чтобы в их присутствии курили фимиам перед изображениями соперничающих божеств». Как и всегда, когда мы имеем дело с проявлениями человеческого характера, за бросающейся в глаза нелепостью порой кроется подлинное чувство. Яростно защищая особенности какого-то писателя, мы на самом деле защищаем не его творчество, а свои собственные сокровенные склонности. Наши литературные вкусы, предпочтение, которое мы отдаем тому или иному писателю, определяются нашими эмоциональными и духовными потребностями. Найдя в каком-нибудь романе точное воспроизведение того, что нас волнует или ранит, мы относимся к критике, враждебной автору, как к своему личному противнику. Поклонники Достоевского, которых среди нас немало, питают к Тургеневу те же чувства, что и сам Достоевский. В читательском мире, как и в писательском, сталкиваются и противостоят друг другу разные темпераменты. Это явление вполне естественное, возможно даже – здоровое. Однако попытка рассматривать такого рода субъективные пристрастия как приговор, не подлежащий обжалованию, как метод критики довольно сомнительна. Упреки Тургеневу в том, что он не пишет, как Достоевский, равносильны сожалениям, что на шелковице не растут персики. Но не законно ли все же располагать плоды в порядке отдаваемого им предпочтения? Нельзя, конечно, требовать, чтобы шелковица приносила персики, это ясно. Но, может, допустимо все же утверждать, что в иерархии плодов персик стоит выше тутовой ягоды? Сравнивая мир, созданный каждым из трех великих

русских романистов, утверждают фанатичные поклонники Толстого или Достоевского, мы охотно признаем, что мир Тургенева полностью отвечает природе своего творца, что это самый тургеневский из всех возможных миров. Мы признаем, что он обладает трогательным изяществом, и даже, что он, до известной степени, подлинен, но в то же время мы видим, до чего он мал. Ничего не стоит обойти его из конца в конец. Достаточно прочесть два романа, чтобы узнать присущую им всем обстановку: как правило, это деревенская усадьба, принадлежащая обедневшим дворянам, «пузатые комоды с бронзовыми украшениями, белые кресла с овальными спинками, хрустальные люстры с подвесками», узкая кровать, задернутая старинными полосатыми занавесками, икона в изголовье, на полу – истертый, закапанный воском ковер. Узнаешь и его неизменный пейзаж – степи Орловской губернии, березовые и осиновые рощи, пасмурное небо, безостановочно бегущие облака. Знаешь уже и тургеневские характеры: их не так много и они почти что типажны. Есть у него русский Гамлет: Базаров, Рудин. Есть старик – реликвия XVIII века. Революционер – красноречивый и бессильный.

Молодой чиновник – самодовольный и честолюбивый. Затем женщины, среди них тоже всего два или три типа: нежная, безупречная девушка, нередко набожная – Татьяна в «Дыме», Лиза в «Дворянском гнезде»; женщина капризная, опасная, загадочная – Ирина в «Дыме»; наконец, сильный девический характер – Марьяна в «Нови», серые глаза, прямой нос и тонкие губы которой словно возвещают непоколебимую жажду преданности и борьбы. Эти болтливые, безвольные мужчины, эти страстные и великодушные женщины образуют узкий, замкнутый мир. Как все это далеко, твердят нам, от людских громад, приводимых в движение Толстым и Достоевским. Возможно. Но мне трудно понять, как можно упрекать художника в том, что мир, им созданный, – мал. Качество произведения не измеряется ни его масштабами, ни значительностью изображаемого объекта. Нельзя же попрекать художника, пишущего натюрморты, ничтожностью его сюжетов. Разве можно утверждать, что Вермеер не великий художник, поскольку он пишет лишь скромные интерьеры, или что Шарден – живописец, уступающий Кормону, поскольку персонажи Шардена принадлежат к узкой социальной группе (трудовой парижской буржуазии). Истина, по-моему, напротив, в том, что умение ограничить поле своего исследования полезно художнику. Человеку не дано знать все досконально, и небольшое полотно, написанное точно, говорит нам больше о человечестве, чем «исполинская неточная фреска». Романист может рассказать

правдиво о трех немцах, о десяти немцах; он не может сказать, что такое вся Германия.

Вернее, он говорит это тогда, когда рисует с предельной выпуклостью, во всю силу своего таланта, тех немногих немцев, которых хорошо знает. Пусть Тургенев в «Записках охотника» нарисовал нам портреты всего нескольких крестьян из-под Спасского. Он позволил мне понять лучше, чем любая пространная история России, Россию 30-х годов прошлого века. Впрочем, если характеры Тургенева и в самом деле легко сводятся к нескольким типам, внутри этих типов существует множество разновидностей и каждая из них написана удивительно точно. Нам говорят: возьмите любой роман Тургенева, вы найдете в нем капризную женщину и русского Гамлета. Не спорю, но эти бесчисленные Гамлеты вовсе не похожи один на другого. Базаров – человек совсем иной, чем Рудин. Базаров столь же немногословен, сколь Рудин болтлив. Базаров нелюдим, угрюм. Он способен полюбить, тогда как Рудин не способен. Мрачный Лаврецкий в «Дворянском гнезде» тоже Гамлет, но он проще, простодушней. Нежданов в «Нови» – Гамлет, наделенный чертами Жюльена Сореля, но Жюльена благородного происхождения, и это делает его образ совершенно новым. То же самое можно сказать о крестьянах в «Записках охотника». У них есть общие черты, они и должны иметь эти общие черты, однако характеры это совершенно непохожие. Быть может, с большим основанием можно упрекнуть Тургенева в однообразии его женских портретов, но этот недостаток присущ и многим другим крупным романистам. Почти у каждого мужчины есть свой неотступный идеал женщины; к которому он бессознательно стремится всю жизнь. Нередко он и пишет только ради того, чтобы воспроизвести этот манящий его образ. Когда мы говорим «расиновская женщина», мы имеем в виду понятие достаточно широкое, чтобы вобрать и Роксану, и Эсфирь, и Федру, но в то же время это тип совершенно определенный. Можно ли попрекнуть этим Расина? Как и каждый великий художник, Расин и Тургенев выбирали среди бесконечного многообразия человеческих существ именно тех, которые были доступны их искусству. Нет ничего естественней такого подхода, ничего законней. Другой попрек: талант Тургенева не творческий. Нужно бы договориться о значении слова «творческий». Обязан ли романист черпать своих героев из некой непостижимой пустоты или должен попросту пытаться воспроизвести натуру, которую наблюдает? Я сейчас покажу, почему считаю сам этот вопрос неправомерным, но ответ на него Тургенева нам известен: он неизменно похвалялся отсутствием воображения: «Я никогда не мог творить

из головы... Мне, для того чтобы вывести какое-нибудь вымышленное лицо, необходимо избрать живого человека, который служил бы мне ведущей нитью». Сегодня мы можем, благодаря г-ну Мазону, замечательному исследователю тургеневских бумаг, черновиков и планов, оставшихся в Париже, проследить сам процесс претворения живых наблюдений, впитанных художником, в литературные образы. Этот архив знакомит нас с тем, как он работал. Приступая к роману, Тургенев прежде всего составлял список персонажей, и нередко реальное имя модели записывалось рядом с именем героя романа. Так, в плане «Первой любви» читаем: Я, мальчик 13 лет. Мой отец – 38 л. Моя мать – 36 л. Потом он переправляет 13 лет на 15, придя, очевидно, к выводу, что в нем чувства пробудились ранее обычного и в романе это может показаться неправдоподобным. В списке персонажей «Накануне» Каратеев – жизненный прототип книги – указан под собственным именем, так же как и болгарин Катранов. Вслед за такого рода списком Тургенев составлял биографические справки на своих героев. В них мы находим описание внешности, заметки о предках, например: «В семье была падучая болезнь, у матери двоюродная сестра была сумасшедшая»; нравственные оценки: «Натура бесстрастная, но чувственная... не без робости... Добрый и честный – это ему ничего не стоит... Доступен мистицизму...» Нередко в этих заметках названо несколько реальных прототипов, черты которых совмещаются в персонаже: «Выражение, как у покойного Сатина и у сумасшедшего Н.Веревкина». «Голушкин... хочет прослыть прогрессистом вроде Солдатенкова». Каждый, кто изучал методу работы различных романистов, видит, что Тургенев тут близок к самым великим из них. Бальзак не раз упоминает «виварий», из которого он тоже черпал питательный материал для своих романов. Нам известны некоторые из моделей Толстого. Доктор Пруст, возможно, опубликует когда-нибудь записные книжки Марселя Пруста, и мы обнаружим, как накапливались заметки, из которых постепенно складывался персонаж: здесь, как и в бумагах Тургенева, еще сохраняются подлинные имена моделей. Художественное творчество – не сотворение мира ex nihilo [из ничего (лат.)]. Это перегруппировка элементов действительности. Легко показать, что даже самые невероятные истории, кажущиеся нам весьма далекими от реальных наблюдений, такие, например, как «Путешествия Гулливера», рассказы Эдгара По, «Божественная комедия» Данте или «Юбю-король» Жарри, сотканы из жизненных воспоминаний, подобно тому как чудовища Леонардо да Винчи или средневековые химеры составлены из частей человеческого тела и

различных животных; да ведь даже технические изобретения не сотворение материи, а лишь новая конструкция, созданная из ранее известных деталей. «Художник, – говорит Валери, – собирает, накапливает, сочетает, используя субстанцию множества желаний, намерений и ситуаций, почерпнутых им из всех областей духа и бытия». Следует, впрочем, подчеркнуть, что такого рода художественный механизм, будучи однажды созданным, сам становится генератором жизни, в силу присущего ему самодвижения. Так Пруст, который создал Шарлюса, отталкиваясь от Монтескью, вскоре обретает способность говорить «как Шарлюс», не нуждаясь в модели. У Бальзака эта самостоятельная жизнь персонажей проявляется с замечательной наглядностью, особенно к концу жизни писателя. Но если творчество ex nihilo и немыслимо, это вовсе не противоречит истине, что один романист стремится, а другой не стремится к жизнеподобию. «Я реалист», – говорит Тургенев и усматривает единственный долг писателя в честном воспроизведении того, что он видит. Вопрос этот, однако, не так-то прост. Живописать то, что видишь, воспроизводить жизнь – все это прекрасно, но как, ее воспроизвести? Жизнь неисчерпаема, многоообразна как во времени, так и в пространстве. В мозгу человека за один час проносится столько образов и мыслей, что хватило бы на книгу в четыреста страниц. Ну а если мы хотим вобрать в книгу жизнь не одного человека, но целой группы людей, очевидно, наш реализм должен чем-то поступиться, что-то отбросить, что-то обрубить, отобрать необходимое. Делакруа честил реализм в живописи. «Если вы желаете создавать реальные картины, – говорил он, – лепите статуи в форме человека, раскрашивайте их в естественные тона и оживляйте с помощью пружины, спрятанной внутри. Тогда вы достигнете „реальности“, приблизитесь к жизни, – но создадите ли вы произведение искусства? Наверняка нет. Вы даже сделаете нечто прямо противоположное». Искусство – не природа; оно, по самой своей сути, – творение человека.

Потребность людей в искусстве – это как раз потребность сделать природу (которая не всегда ясна) доступной человеческому пониманию, используя конструктивные формы, в ней непосредственно неразличимые. Тургенев это отлично понимал. Он любил цитировать слова Бэкона: «Искусство это природа плюс человек», и слова Гете: «Надо возвысить природу до уровня поэзии». Чтобы судить о произведении искусства, необходимо понять (и именно к этому сводится художественная доктрина Тургенева), что идея реализма и идея поэзии не исключают одна другую. Роман не похож на жизнь, это ясно. Он ограничен, организован, скомпонован. Но эта упорядоченная

целокупность должна состоять из подлинных деталей и быть правдоподобной. Трагедия Шекспира не «кусок жизни», но ее персонажи – живые люди. Полоний – истинный придворный, Гамлет реальный молодой человек. Романисту, как и драматургу, не следует гоняться за «броскостью». В романах Тургенева нет ни одного персонажа, который выглядел бы актером, разыгрывающим мелодраму.

Охотник найдет в них свои подлинные ощущения. Крестьяне говорят в них по-крестьянски и не судят о природе на манер художников. Женщины – женственны" Мы уже говорили, что мир Тургенева – невелик; но именно потому, что писателю хватило мужества ограничить свою вселенную миром собственных наблюдений, он один из тех редких романистов, который почти никогда не фальшивит. Но если Тургенев реалист в изображении деталей, он великий художник в умении эти детали отобрать. Поль Бурже слышал однажды у Тэна, как Тургенев резюмировал свою теорию искусства описания. «Описательный талант заключался, по его мнению, в умении отобрать значимую деталь. Он считал необходимым, чтобы описание всегда было косвенным и больше подсказывало, чем показывало. Таковы были его собственные формулировки, и он с восторгом цитировал одно место из Толстого, где писатель дает ощутить тишину прекрасной ночи на берегу реки благодаря одной только детали: взлетает летучая мышь и слышно шуршание соприкасающихся кончиков ее крыльев...» Тургеневские описания неизменно полны такого рода деталей. Приведу наудачу несколько примеров. Вот прежде всего «Степной король Лир», описание сентябрьского леса: «Тишь стояла такая, что можно было за сто шагов слышать, как белка перепрыгивает по сухой листве, как оторвавшийся сучок сперва слабо цеплялся за другие ветки и падал наконец в мягкую траву – падал навсегда: он уже не шелохнется, пока не истлеет...» Вот другое описание, я взял его из «Дворянского гнезда»: «Все затихло в комнате; слышалось только слабое потрескивание восковых свечей, да иногда стук руки по столу, да восклицание или счет очков, да широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая, песнь соловья». Этих примеров, которые небезынтересно было бы сравнить с описаниями Флобера, достаточно, чтобы понять приемы, характерные для Тургенева. Перед его мысленным взором встает некая картина, он отмечает ту ее особенность, которая приходит на ум первой и которая неизменно отражает самую существенную ее черту, так что все остальное как бы тянется за ней. Ухватить главную деталь, скорее намекнуть, чем указать, – таковы правила, таковы приемы определенной формы искусства, тонкого и в то же

время сильного. Искусство Тургенева нередко сравнивали с греческим, и это сравнение точно, потому что, как в первом, так и во втором случае, представление о сложном единстве создается с помощью немногих, но точно выбранных подробностей. Ни один романист не был до такой степени «экономен в средствах». Всякого, кто хоть сколько-нибудь знаком с техникой романа, не может не поражать, что всего в нескольких коротких книгах Тургеневу удалось создать такое убедительное ощущение протяженности и полноты жизни. Анализируя его метод, обнаруживаешь глубоко запрятанное и необычайно совершенное искусство композиции. Какой-нибудь Мередит или Джордж Элиот любят начинать историю героя с самого детства. Даже Толстой подходит к центральному эпизоду произведения издалека. Тургенев почти всегда сразу, погружается в самое сердце сюжета. «Отцы и дети» – история всего нескольких недель, «Первая любовь» тоже; «Дворянское гнездо» начинается в момент возвращения Лаврецкого на родину; «Дым» – в момент знакомства с Ириной. И только потом, когда читателя уже взяло за сердце, когда он уже сопереживает герою, автор позволяет себе вернуться назад, коснуться некоторых моментов прошлого, которые считает необходимым осветить. Читая Тургенева, обнаруживаешь, что он приближается к единству времени классической французской трагедии, да он и в самом деле – великий классик. Так же как и наши великие классики, он пренебрегает «интригой». Подобно Мольеру, который не страшился самых затрепанных сюжетов и самых привычных развязок, Тургенев прежде всего стремится нарисовать характер, запечатлеть какой-то оттенок чувства. Если обратиться к «Нови», по документам, исследованным г-ном Мазоном, видно, что сюжет этого романа Тургенев нашел только после полутора лет работы и раздумий о его герое. Подобно все тому же Мольеру, он удовлетворяется почти архаической симметрией: роковой женщине (Варвара, Ирина) противостоит женщина чистая (Лиза, Татьяна); художнику – практик; отцам – дети. Композиция романов Тургенева гораздо проще, чем у Толстого или Достоевского. Та же экономия средств в обрисовке характеров. И здесь, как в описании пейзажа, несколько точно выбранных деталей должны подсказать остальное. Пример: в «Дворянском гнезде» Лаврецкий расстается со своей кокетливой женой, которая ему изменяла, – Варварой Павловной. Он полагает, что она умерла, но неожиданно находит ее в своем доме. Он принимает жену с оправданной суровостью. Она пытается его растрогать, показав маленькую дочку. «– Ada, vois, c'est ton pere [Ада, вот твой отец (фр.)], – проговорила Варвара Павловна, отводя от ее глаз кудри и крепко целуя ее, – Prie le avec

moi [проси его со мной (фр.)]. – C'est ca, papa? [Так это папа? (фр.)] – залепетала девочка, картавя. – Oui, mon enfant, n'est-ce pas, que tu l'aimes? [Да, мое дитя, не правда ли, ты его любишь? (фр.)] Но тут стало невмочь Лаврецкому. – В какой это мелодраме есть совершенно такая сцена? – пробормотал он и вышел вон. Варвара Павловна постояла некоторое время на месте, слегка повела плечами, отнесла девочку в другую комнату, раздела и уложила ее. Потом она достала книжку, села у лампы, подождала около часу и, наконец, сама легла в постель. – Eh bien, madame? [Ну как, сударыня? (фр.)] – спросила ее служанка-француженка, вывезенная ею из Парижа, снимая с нее корсет. – Eh bien, Justine [да так, Жюстина (фр.)], – возразила она, – он очень постарел, но мне кажется, он все такой же добрый. Подайте мне перчатки на ночь, приготовьте к завтрашнему дню серое платье доверху; да не забудьте бараньих котлет для Ады... Правда, их здесь трудно найти; но надо постараться. – A la guerre comme a la guerre [на войне как на войне (фр.)], – возразила Жюстина и загасила свечку». Жестокость этой сцены незабываема. Бессердечие Варвары Павловны, эгоизм и самоуверенность этой красавицы, слабость ее мужа – все раскрывается нам на одной странице, подобно тому как все стало бы нам вдруг ясно, столкнись мы с этими людьми в жизни. А ведь ничего, в сущности, не было сказано. Не было никакого тщательного анализа, который обнажил бы перед нами всю систему внутренних побуждений Варвары Павловны. Одна деталь после подобной мучительной сцены: она не забыла позаботиться о красоте своих рук и потребовала перчатки на ночь. Этого достаточно: мы уже ее знаем. Уже отмечалось, что для характеристики творчества Тургенева недостаточно эпитета «реалистическое», необходимо добавить, что Тургенев был реалистом поэтическим. Что это значит? Слово «поэзия» одно из тех, которым до сих пор не дано удовлетворительного определения, но не следует забывать, что этимологически поэт – это «тот, кто делает». Поэзия – это искусство переделывания, переосмысления мира для человека, то есть придания миру формы и, главное, ритма. Перестроить эту таинственную целокупность, сочетать природу с эмоциями человеческой души, включить индивидуальные жизни в просторные ритмы движения облаков и солнца, весны и зимы, юности и старости – значит быть поэтом и в то же время романистом. Когда вспоминаешь какой-либо из романов Тургенева, невольно приходят на ум прекрасные картины природы, которая как бы сопутствует человеку в его переживаниях. В «Дыме» мы не в силах оторвать взора от светлых облаков, тихо рассеивающихся над полями. Нельзя забыть сад

«Первой любви», ночь «Бежина луга», берег пруда, где Дмитрий Рудин в последний раз встречается с молодой девушкой, которую так скоро предаст. Поэтический реалист знает, что жизнь человеческая соткана не из одних обыденных мелочей, что она неотделима от больших чувств, сокровенных душевных порывов и благородных иллюзий. Мечта – часть действительности. Пренебрегать мечтой, систематически ее отбрасывать – значит обеднять действительность, отнимать у нее то, что как раз и делает эту действительность человечной. Именно это имел в виду Тургенев, когда писал: «Великое горе Золя в том, что он никогда не читал Шекспира». Эти слова нуждаются в комментарии, поскольку можно немало сказать о поэзии Золя, но вполне понятно, почему в глазах Тургенева искусству Золя не хватало широты дыхания. Тургенев полагал, что любая картина жизни ущербна и фальшива, если художник пренебрегает нежностью чувств и дуновением счастья. Реалистические шаблоны ничуть не лучше шаблонов романтических. В тремоло таится ничуть не меньшая опасность, чем в руладах. «Я не натуралист», – говорил Тургенев, и это абсолютная правда. Его друзьям (Флоберу, братьям Гонкурам, впрочем, в такой же мере, как и Золя) не хватало именно знания самых простых и самых сильных человеческих чувств. Эдмон де Гонкур чистосердечно отметил это после одного обеда, во время которого Тургенев с присущей ему деликатностью объяснил, почему любовь – чувство, придающее всему особый колорит, так что Золя пойдет ложным путем, если не захочет его увидеть. «Самое печальное во всем этом, – записал Гонкур, – что ни Флобер, несмотря на все его хвастливые россказни о своих успехах, ни Золя, ни я сам никогда не были всерьез влюблены и не способны нарисовать любовь». Они и в самом деле были на это не способны. «И не то чтобы у них не было таланта, – говорил Тургенев, – (...) но идут они не по настоящей дороге – и уж очень сильно сочиняют. Литературой воняет от их литературы...» Тургенев-то был влюблен. Ему доводилось сидеть на одной из лап белого медведя. Он был «романтичен». В его отношении к Полине Виардо было что-то рыцарское. Будь то дружба или любовь, но он испытал всевластные и длительные чувства, надолго избавляющие человека, ими затронутого, от мелочности, сообщающие душе тот особый «колорит», то просветленное великодушие, по которому даже в государственном деятеле или дельце тотчас узнаешь человека, испытавшего настоящую любовь. Высокие достоинства книг Тургенева были в значительной степени обусловлены именно этим.

Черты, о которых мы только что говорили (стремление писать

лишь о том, что сам он хорошо знал, творчество, проникнутое большими чувствами, пережитыми им лично), могли бы породить искусство весьма субъективного толка. Тургенев же, напротив, настаивал на том, что романист обязан быть объективным, должен «исчезать за своим героем». «Необходимо, – говорил он г-ну Тэну, – обрезать пуповину между персонажами и собой» [процитировано у Бурже]. Некоему молодому человеку, который желал посвятить себя литературе и спрашивал у него совета, Тургенев писал: «Если изучение человеческой физиономии, чужой жизни интересует вас больше, чем выражение ваших собственных чувств и ваших собственных мыслей, если вам кажется более привлекательным точно и правильно описать внешность человека и даже вид какого-нибудь обиходного предмета, чем высказать со всем изяществом и пылом то, что вы сами почувствовали при виде этого предмета или этого человека, – это означает, что вы писатель объективный и можете браться за рассказ или роман...» Подобного рода взгляды, которых Флобер придерживался, как и Тургенев, кажутся прямо противоположными методу современных романистов. Наши описания по преимуществу весьма субъективны, и мы по большей части стремимся к тому, чтобы заразить читателей чувством, вызванным в нас каким-либо значительным событием, скорее анализируя саму эмоцию, чем рисуя факты, которые ее породили. По правде говоря, оба метода кажутся мне равно приемлемыми, и нет никаких оснований осуждать Пруста во имя Тургенева. Зачем непременно принимать сторону писателя объективного или писателя субъективного? Существует немало способов говорить о жизни. Но истина, на мой взгляд, состоит в том, что, как бы ни стремился, писатель быть объективным, его индивидуальность все равно скажется в произведении. У каждого есть свои, присущие именно ему тревоги. Хочет он того или нет, они проявятся в том, что он пишет. Невозможно читать Мередита и не догадаться, что он – так оно и было на самом деле – уже в зрелом возрасте влюбился в молодую девушку. В его книгах есть особый тип молодой девушки, до такой степени грациозной, совершенной, что его нерасторжимость с глубоким чувством очевидна. Точно так же и в романах Тургенева мы обнаруживаем его личность – человека мягкого, чувствительного, порядочного, безответно взывающего к сильной женщине, которая обрекает его на пылкую, страстную любовь. Именно эта авторская натура, сообщающая творчеству некое внутреннее единство, и делает его живым. Можно обрезать пуповину между персонажами и воображением, которое их породило, но нельзя уничтожить ни их естественного сходства с тем, кому они обязаны жизнью, ни их родства между собой.

Впрочем, Тургенев отнюдь не налагал запрета на самоанализ. Он, напротив, считал, что художник обязан относиться ко всему, вплоть до себя самого, как к предмету наблюдения. «Писатель, – говорил он, – не может, не должен поддаваться горю: он изо всего должен извлекать пользу. Писатель, говорят, человек нервный, он чувствует сильнее других. Но потому-то он и обязан держать себя на узде, обязан решительно всегда наблюдать и себя и других. Ну, вот, например, случилось с тобой большое горе, – садись и запиши: то-то и то-то случилось, то-то и то-то испытываю. Горе пройдет, а превосходная страница останется; иногда такая страница может сделаться ядром большого творения, которое будет художественно потому, что правдиво, потому, что живьем вырвано из жизни». И в другом месте: «Если б все несчастные художники пускали себе пулю в лоб, не было бы их ни одного, потому что все они более или менее несчастны. Да и не может быть счастливых художников: счастье – покой, а покой ничего не создаст...» Как видите, он был одновременно и объективным и субъективным. По правде говоря, он не любил классификаций и систем. Он считал, что художнику нужна свобода: «Вы чувствуете, что вас переполняет радостная и детская вера? Отдайтесь этому. Вам, напротив, хотелось бы подавить в себе все эмоции? Вам доставило бы удовольствие окинуть все инквизиторским взором, чтобы под вашим анализом вещи раскололись как орех? Так и поступите. Художник обязан быть верным лишь себе самому, а не какой-либо системе». И только в одном он неумолим: он считал, что романист никогда не должен сознательно стремиться что-то доказать. Художник и проповедник – совершенно разные люди. «Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, – писал Чехов, – говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть». Искусство – бегство, а не доказательство. Это не значит, что писателю не следует интересоваться идеями. Выражение определенных идей, как и чувств, входит в ту картину человеческой жизни, которую он рисует, но идеи должны фигурировать в его произведении как отражение духовной жизни персонажей. Они должны из характеров рождаться, а не моделировать характеры. Они должны сталкиваться между собой, предоставляя нам свободу выбора. Тургенев не тщится «понять жизнь». Он не предлагает нам морали, метафизики, философской доктрины. Это не его ремесло. Он рассказывает нам какую-то историю; он знакомит нас с какими-то людьми. Последнее время во Франции много говорят о чистой-поэзии. Тургенев – один из самых убедительных примеров чистого романа. В этом смысле он оказал очень большое влияние

на своих французских друзей. Ему многим обязан молодой Мопассан, от Тургенева, даже больше чем от Флобера, он воспринял любовь к повествованию. «Несмотря на свой возраст, – пишет Мопассан, – он придерживался в отношении литературы самых современных и самых передовых взглядов, отвергая все старые формы романа, построенного на интриге, с драматическими и искусными комбинациями, требуя, чтобы давали „жизнь“, только жизнь, – „куски жизни“, без интриг и без грубых приключений». Тургенев со своей стороны весьма ценил Мопассана. Толстой рассказывает, что, будучи в Ясной Поляне, Тургенев достал из своего чемодана французскую книжечку и протянул ему. «Прочтите как-нибудь, – сказал он, – (...) Это молодой французский писатель, посмотрите, недурно». Речь шла о «Заведении Телье». Французские писатели 60-80-х годов видели в Тургеневе мастера стиля и композиции. Нам невредно было бы перечитать его сейчас, в эпоху, когда, по выражению Андре Жида, писатель не может сказать об одном предмете, не сравнив его с десятком других. Тургенев, так же, впрочем, как Стендаль и Мериме, Чехов и Толстой, знал, что слово само по себе обладает могучей силой.

Общеупотребительное слово, даже вне контекста, вызывает образ предмета, который оно обозначает. Если бы это было не так, к чему был бы язык? Но если достаточно слова как такового, зачем разукрашивать его бесполезными и уродливыми загогулинами. Я знаю, что блеск граней, и словесная игра всегда будут привлекать пресыщенного читателя. Знаю, мне могут сказать: «Не диво писать скупо, когда не испытываешь особенно сильных чувств». Но это неприложимо ни к Мериме, ни к Стендалю, ни к Тургеневу. Все трое были наделены способностью чувствовать тонко и пылко. Но только считали – и я к ним присоединяюсь, – что подлинное чувство узнается как раз по отсутствию нарочитых подчеркиваний, и мелодрама это не драма. Когда Байрон в конце своей недолгой жизни узнал подлинную драму, он с отвращением отвернулся от мелодраматических поэм, написанных им в юности. Если Тургеневу доводилось на протяжении его двухлетней болезни оценивать сделанное, он вправе был думать об этом с удовлетворением, и если он придавал малейшее значение посмертной славе, то мог вполне на нее рассчитывать. Истина не стареет, дети и сегодня похожи на сына Гектора и Андромахи. Вполне можно, как говорил Тургенев, «быть оригинальным, не будучи эксцентричным». Я даже полагаю, что истинно оригинальным можно быть только, не будучи эксцентричным. Учитель Тургенева Пушкин писал: Поэт! не дорожи любовию народной. Восторженных похвал пройдет

минутный шум; Услышишь суд глупца и смех толпы холодной. Но ты останься тверд, спокоен и угрюм. Ты царь; живи один. Дорогою свободной Иди, куда влечет тебя свободный ум. Усовершенствуй плоды любимых дум, Не требуя наград за подвиг благородный. Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд; Всех строже оценить умеешь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник? Доволен? Так пускай толпа его бранит… Тургенев всю свою жизнь был для себя этим взыскательным критиком, этим «высшим судом». И сейчас, по прошествии пятидесяти лет после его смерти, мы ратифицируем безмолвный приговор, который он вынес в пользу своих созданий. (Среди афоризмов, недавно опубликованных Полем Валери, я с большим удовольствием нашел два текста, полностью созвучные тургеневскому «быть оригинальным, не будучи эксцентричным». Вот они: «При первом же взгляде мне припомнились слова, слышанные мною от Дега: „Это плоско, как прекрасная живопись“. Комментировать эти слова трудно. Они становятся понятны сами по себе, когда глядишь на прекрасный портрет Рафаэля. „Божественная плоскость“ – ни иллюзионизма, ни пастозности, ни подпорок, ни искусственного освещения, ни нарочитых контрастов. Я полагаю, что совершенство достигается только полным пренебрежением ко всем средствам, позволяющим произвести эффект». «Новаторство, стремление к новаторству. Новое – один из тех возбуждающих ядов, которые в конце концов стали необходимей самой пищи; единожды поддавшись соблазну, дозу его приходится непрерывно увеличивать, пока, в смертельных муках, не достигнешь смертельной. Странное свойство – так цепляться за самое бренное в вещах – за их новизну. Или вам неведомо, что даже самые новые идеи необходимо облекать в благородную, неспешную, но зрелую форму; чтобы они выглядели не странными, но бытующими уже на протяжении веков, не созданными или найденными сегодня поутру, но просто позабытыми и обретенными вновь».)

** САМЫЙ ВЕЛИКИЙ **

Говорят, что творения Шекспира, Бальзака и Толстого – три величайших памятника, воздвигнутых человечеством для человечества. Это верно. В творчестве этих великанов (к которым я добавлю Гомера) есть все: рождение и смерть, любовь и ненависть, величие и пошлость, господин и слуга, война и мир – Но Толстой пишет людей с такой простотой и естественностью, каких не достиг ни один романист. Бальзак и Достоевский всегда немного искажают. Толстой же, как совершенное зеркало, отражает всю глубину существования. Читателя уносит плавное течение полноводной реки. Это течет сама жизнь. Чтоб увлекать и трогать сердца людей, романист должен испытывать к ним подлинную симпатию. Ему приходится создавать систему оценок. Однако книги его не должны быть нравоучительными. Напротив, наравне с ученым-исследователем писатель обязан видеть мир таким, каков он есть. Но благородные характеры составляют часть этого подлинного мира. Беспристрастность отнюдь не значит бесчувственность и еще менее жестокость. И правда, успех всех великих писателей от Сервантеса до Толстого объясняется их умением создавать героев, которых можно любить со всеми их достоинствами и недостатками. Даже слабейшие из них не опускают руки, как побежденные герои наших дней. Даже Пруст сохранил веру в некоторые ценности: в развитие искусства и в высокие и скромные добродетели, воплощением которых была его бабушка. Романы Толстого – это гораздо больше, чем романы. На заднем плане «Анны Карениной» так же, как «Войны и мира» и «Смерти Ивана Ильича», выступает философская драма. Константин Левин, князь Андрей Болконский отражают духовную жизнь своего создателя. Толстой разделял разочарования, угрызения совести и надежды своих героев. Как и они, он учился мудрости у русских мужиков: у Федора в «Анне», у Платона Каратаева в «Войне и мире», а в «Смерти Ивана-Ильича» – у чудесного Герасима, такого простого и доброго. Вот кому следует подражать. А как? Любя людей так, как они их любят. Вот и все. Левин знает, как и Толстой, что он и впредь так же будет сердиться на Ивана-кучера, так же будет спорить... Что ж из того? «...но жизнь моя теперь, вся моя жизнь, независимо от всего, что может случиться со мной, каждая минута ее (...) имеет несомненный смысл добра...» Почему? Многие скажут, что это довольно неясно. И совсем незачем, чтобы было ясно. Незачем – потому что он уже выбрал. Чем обязан Толстой Бальзаку, Флоберу? Он их читал, но нам не кажется, что он заимствовал у

них технику письма. Русские его современники называют Толстого «реалистом», но его реализм не похож на реализм наших «натуралистов». Подробнейшие описания обстановки или женских туалетов, увлекавшие Бальзака, кажутся ему скучными. Ему чужды изысканные литературные приемы в духе Флобера. Толстой идет своим путем, занятый только чувствами и мыслями своих героев, которых он не судит. Бальзак осуждает Юло, а еще больше Фердинана де Мийэ... Флобер ненавидит своих буржуа и, изображая Омэ, пышет злобой. Толстой-демиург озаряет всех одинаковым светом. Покидая созданный им беспредельно живой мир, невольно спрашиваешь себя, как эти чертовы критики могли-утверждать, будто роман – «устаревшая» литературная форма. Никогда не было написано ничего более прекрасного, более человечного, более необходимого, чем «Война и мир» и «Анна Каренина». Я считаю совершенно естественным, что молодые романисты ищут новые формы. Порой у них бывают счастливые находки. Но никогда они не создадут ничего лучшего, чем этот самобытный творец, который в самый "плодотворный период своего творчества не заботился ни о какой литературной доктрине. Мы уже находим у него все, что в наши дни объявляют новшеством. Чувство отчужденности, одиночества. Душевную тревогу. Кто испытал это чувство сильнее Левина, который, целыми днями работая с крестьянами, твердил про себя: «Что же я такое? Где я? И зачем я здесь?» А Фрейд с его теорией подсознательного – прочитайте: «Степан Аркадьевич взял шляпу и остановился, припоминая, не забыл ли чего. Оказалось, что он ничего не забыл, кроме того, что хотел забыть, – жену». А Пруст и его книга «Под сенью девушек в цвету»? Вспомните атмосферу таинственности, окружавшую в сознании Левина сестер Щербацких и окончательно пленившую его. Воистину, все, что мы любим в литературе, – уже было у Толстого. Но это не значит, что молодые экспериментируют напрасно: «Ищите, и обрящете».

** ИСКУССТВО ЧЕХОВА **

Чтобы понять Чехова-человека, не нужно представлять его себе таким, каким мы привыкли его видеть на портретах последних лет. Утомленное лицо, пенсне, делающее взгляд тусклым, бородка мелкого буржуа – это не подлинный Чехов. Болезнь, надвигающаяся смерть, невероятная усталость наложили свой отпечаток на этот его облик. Лучше взгляните, каким был Чехов в двадцать лет. Искренний, смелый взгляд, бесстрашно устремленный на мир. Он уже успел немало выстрадать, и страдания сделали его сильнее. Никогда еще ум более честный не наблюдал за людьми. Мы увидим, что он был великим, быть может, одним из величайших художников всех времен и всех народов. Им восхищался Толстой. Музыкальной тонкостью чувств он напоминал Шопена. Это был не просто художник, это был человек, который открыл для себя и без всякого догматизма предложил людям особый образ жизни и мышления, героический, но чуждый фразерства, помогающий сохранить надежду даже на грани отчаяния. Он восхищался Марком Аврелием и был его достоин. Но он никогда бы не позволил, чтобы ему об этом сказали, – такова была его единственная слабость. Не так-то легко начать разговор об искусстве Чехова, зная из воспоминаний современников, как безжалостно он судил своих критиков. Поначалу его считали чем-то вроде полу-Мопассана, и он действительно сочинял тогда небольшие рассказы, превосходно написанные, но не отличавшиеся глубиной. Когда же он стал большим писателем, далеко не все приняли его всерьез, и это его мучило. Он обладал сложной и, по существу, застенчивой душой. К тому же самые прекрасные его создания не били на эффект, в них не было броскости. Крикуны оттесняли его на второй план. Его, мучило и это. «Все время так: Короленко и Чехов, Горький и Чехов», – говорил он. Потом его стали называть «хмурым писателем», «певцом сумеречных настроений». Бунин рассказывает, как это возмущало Чехова. «Какой я „хмурый“ человек (...), какой такой пессимист?» "Теперь, – продолжает Бунин, – без всякой меры гнут палку в другую сторону (...). Твердят: «чеховская нежность и теплота». (...) Что же чувствовал бы он, читая про свою нежность! Очень редко и очень осторожно следует употреблять это слово, говоря о нем. Еще более были бы ему противны эти «теплота и грусть». «Возвышенные слова» его раздражали. Любителей выспренних речей он сухо обрывал. Когда один знакомый пожаловался ему: «Антон Павлович! Что мне делать! Меня рефлексия заела!» – он ответил: «А вы

поменьше водки пейте». Однажды его посетили три пышно одетые дамы, наполнив комнату шумом шелковых юбок и запахом крепких духов, они (...) притворились, будто бы их очень интересует политика, и – начали «ставить вопросы». – Антон Павлович! А как вы думаете, чем кончится война? Антон Павлович покашлял и тоном серьезным и ласковым ответил: – Вероятно – миром... – Ну да, конечно! Но кто же победит? Греки или турки? – Мне кажется, – победят те, которые сильнее... – А кто, по-вашему, сильнее? – наперебой спрашивали дамы. – Те, которые лучше питаются и более образованы... – А кого вы больше любите, – греков или турок? Антон Павлович ласково посмотрел... и ответил с кроткой любезной улыбкой: – Я люблю – мармелад... А вы любите? Он терпеть не мог таких слов, как «красиво», «сочно», «красочно». И возмущался вычурностью московских модернистов. «Какие они декаденты! Они здоровеннейшие мужики! Их бы в арестантские роты отдать!.. Все это новое (...) искусство – вздор. Помню в Таганроге я видел вывеску: „Заведение искусственных минеральных вод“. Вот и это то же самое. Ново только то, что талантливо». Он мог бы сказать словами Поля Валери: «Ничто на свете не стареет так быстро, как новизна». Тщеславная глупость была ему так же отвратительна, как и Флоберу, но если Флобер негодовал, то Чехов наблюдал и анализировал истоки скудоумия и напыщенности с проницательностью ученого. (...) Он любил повторять, что человек, который не работает, всегда будет чувствовать себя пустым и бездарным. Сам он работал, даже когда слушал. Его записные книжки полны сюжетов, схваченных налету.

Иногда он вынимал из стола записную книжку и, подняв лицо и блестя стеклами пенсне, потрясал ею в воздухе и говорил: «Ровно сто сюжетов! Да-с, милсдарь! Не вам чета, молодым! (...) Хотите, парочку продам?» Сюжет, чтобы заинтересовать его, должен был" быть простым: например, профессор узнает, что болен неизлечимой болезнью, и ведет дневник своих последних месяцев. Из этого он создал шедевр («Скучная история»). Его привлек контраст между трагизмом надвигающейся смерти и обыденностью последних поступков человека. Еще сюжеты из записных книжек; «Человек, у которого колесом вагона отрезало ногу, беспокоится, что в сапоге, надетом на отрезанную ногу, 21 рубль». – «Х., бывший подрядчик, на все смотрит с точки зрения ремонта и жену себе ищет здоровую, чтобы не потребовалось ремонта; Н. прельщает его тем, что при всей своей громаде идет тихо, плавно, (...) все, значит, в ней на месте (...)». «Заглавие: „Крыжовник“. Х, служит в департаменте, страшно скуп, копит деньги. Мечта: женится, купит имение, будет спать на солнышке

(...). Прошло 25, 40, 45 лет. Уж он отказался от женитьбы... (...). Наконец, 60. (...) Отставка. Покупает через комиссионера именьишко на пруде. Обходит свой сад и чувствует, что чего-то недостает... Останавливается на мысли, что недостает крыжовника, посылает в питомник. Через 2-3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подают на тарелке его крыжовник. (...) „Вот и все, что дала мне в конце концов жизнь“. (...) А в соседней комнате уже хозяйничала грудастая племянница, крикливая особа». А вот еще разработанные им сюжеты. Извозчик, который накануне потерял сына и должен работать, пытается рассказать о своем горе седокам, но встречает в ответ одно равнодушие. – Или: офицеров, расположившихся на ночевку, приглашают в дом, где есть молодые женщины. Какая-то женщина в темноте целует одного из них, застенчивого и сдержанного человека. Он ищет ее, но напрасно. – Или: встреча очень пожилых людей. В жизни одного из них был серьезный проступок, он злоупотребил чужим доверием. Все давно забыто. Никто как будто не вспоминает об этом. – Очень богатая женщина, получившая в наследство завод, чувствует себя несчастной и пытается сблизиться с рабочими. Ей даже кажется, что она полюбила одного из них.

Все кончается неудачно. Она продолжает вести ненавистный ей образ жизни, а ее дочь, более мужественная, уезжает в Москву. Его сюжеты просты и ненадуманны. "В рассказах Чехова, – говорит Горький, – нет ничего такого, чего не было бы в действительности.

Страшная сила его таланта именно в том, что он никогда ничего не выдумывает от себя". Он мог бы, как множество других писателей (например. Золя и Мопассан, которыми он, впрочем, восхищался), драматизировать ситуацию. Но патетика ему претила: «Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности». Он должен садиться писать только тогда, когда «чувствует себя холодным, как лед», когда он знает, что «навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль» и что «злые страсти так же присущи жизни, как и добрые». Будучи врачом, он мог наблюдать людей в самые отчаянные и кризисные моменты. Болезнь и нищета – не лгут. Человек представляется Чехову существом страдающим и часто в своей гнусности близким к животному. Ему доводилось видеть мужика с пропоротым вилами животом; женщину, обварившую кипятком ребенка ненавистной соперницы; девочку, которую держат в такой грязи, что у нее ухо полно червей. Он записывает: «Когда живешь дома, в покое, то жизнь кажется обыкновенною, но едва вышел на улицу и (...) расспрашиваешь,

например, женщин, то жизнь – ужасна». Но если жизнь ужасна, как вынести ее самому и как помочь другим? Прежде всего, активным состраданием. Ни один писатель не действовал так активно, чтобы облегчить людские страдания, как Чехов – врач и советчик. Некоторое представление о том, каким мог бы быть мир, дает любовь. Мужчина или женщина, когда они любят, отказываются от эгоизма и тщеславия. Но есть еще нечто более высокое, чем любовь, это – правда. Никогда нельзя лгать, а чтобы не лгать, надо следить за собой. Однажды он сказал Бунину: «Нужно, знаете, работать... Не покладая рук... всю жизнь». И помолчав, без видимой связи добавил: «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо говорить». И вдруг: «Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря читал я недавно в одной ученической тетрадке? „Море было большое“. И только. По– моему, чудесно». А кому-то еще он сказал: "Нужно всегда перегнуть пополам и разорвать первую половину. Я говорю серьезно. Обыкновенно, начинающие стараются, как говорят, «вводить в рассказ и половину напишут лишнего. А надо писать, чтобы читатель без пояснений автора, из хода рассказа, из разговоров действующих лиц, из их поступков понял, в чем дело... Вот что не имеет прямого отношения к рассказу, все надо беспощадно выбрасывать. Если вы говорите в первой главе, что на стене висит ружье, во второй или третьей главе оно должно выстрелить». Из требовательности к себе и стремления писать только правду, даже «научную правду», Чехов в последние годы безжалостно сокращал свои произведения. – Помилуйте, – возмущались друзья. – У него надо отнимать рукописи. Иначе он оставит в своем рассказе только, что они были молоды, влюбились, а потом женились и были несчастны. Он отвечал: – Послушайте, но ведь так же оно в существе и есть. Однажды он сказал: «Если б я был миллионером, я писал бы произведения величиной с ладонь». Толстой не любил чеховских пьес. "Только одно утешение у меня и есть, – рассказывал Чехов, – он мне раз сказал: «Вы-знаете, я терпеть не могу Шекспира, – но ваши пьесы еще хуже. Шекспир все-таки хватает читателя за шиворот и ведет его к неизвестной цели, не позволяет свернуть в сторону. А куда с вашими героями дойдешь?» (...) Антон Павлович откидывает назад голову и смеется так, что пенсне падает с его носа... – (...) Был он болен, – продолжает он, – я сидел рядом с его постелью. Потом стал прощаться; он взял меня за руку, посмотрел мне в глаза и говорит: «Вы хороший, Антон Павлович!» А потом улыбнулся, выпустил руку и прибавил: «А пьесы ваши все-таки плохие»... При

всем моем почтении к Толстому я убежден, что он не прав и что театр Чехова, хотя и не лучше его прозы, – это невозможно, – но так же хорош. Его пьесы, несомненно, утверждают славу своего автора, даже с большим блеском, так как они исполняются во всем мире, а непосредственный отголосок спектакля всегда сильнее, чем отголосок книги. Его самые знаменитые, и знаменитые заслуженно, пьесы – это «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад». Во всех них, за исключением «Трех сестер», действуют мелкие провинциальные помещики. Это картина общества, которое рушится и скучает. Герои мечтают вырваться из своего окружения и уехать либо в Москву, кажущуюся в мечтах некой столицей счастья, либо, как в «Вишневом саде», – в Париж. «Дядя Ваня» – шедевр, который я не могу смотреть без слез. Еще Горький говорил: «На днях смотрел „Дядю Ваню“ и плакал, как баба». Почему? Потому, что это история самопожертвования и поражения трех очень славных людей: самого дяди Вани, Сони, достойной любви, но некрасивой и потому отвергнутой, и в особенности Астрова, сельского врача, который лелеет самые благородные мечты о будущем, но сознает, что обречен на посредственное существование, крушение всех надежд. Ради чего все это? Ради того, чтобы на минуту блеснули и исчезли люди, подобные именитому и невыносимому профессору Серебрякову и его молодой жене, очень красивой, слишком красивой Елене Андреевне. Кажется, Чехов представлял себе только три типа женщин: молодая девушка, мечтательная и чистая; ослепительная красавица, слегка сумасбродная и опасная; некрасивая, но замечательная женщина, кроткая и несчастная. В конце пьесы Надменные покинут эти унылые места, Кроткие останутся одни. И все-таки в последних репликах пьесы Чехов оставляет нам великую надежду. Попробуем разобраться, каковы же особенности театра Чехова. Прежде всего, его театр, как и рассказы, прост, персонажи разговаривают естественно. Интрига сведена к минимуму. Зритель переживает определенную ситуацию, и переживает ее во времени, что сближает пьесу с романом. У Чехова, вообще, различие между ними почти не ощутимо. Текст в его пьесах важен не столько тем, что говорится, сколько тем, о чем умалчивается. За ним стоит подтекст, немой и тревожный. Лишь в редкие моменты те, кто слишком сильно страдает, осмеливаются кричать о своей боли или ярости (например, взрыв дяди Вани против мнимого светила), но паузы играют важнейшую роль. Иногда кто-нибудь из героев пускается в длинный монолог, его прерывает другой – со своим монологом, нисколько не связанным с предыдущим. С репликами Чехов поступает так же, ведь действительно люди и в жизни часто

продолжают свою мысль, не слушая других. Однажды он телеграфировал из-за границы, рассказывает Станиславский, чтобы вычеркнуть в «Трех сестрах» великолепный монолог, где Андрей описывает, что такое жена с точки зрения провинциального опустившегося человека. "Вдруг мы получаем записочку, в которой говорится, что весь этот монолог надо вычеркнуть и заменить его лишь тремя словами: «Жена есть жена». За этой фразой тянулась целая гамма настроений и мыслей, и все было сказано. «Высшим выражением счастья или несчастья, – писал он, – является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат». В этом он подобен великим музыкантам, которые с помощью паузы вызывают или поддерживают волнение или дают необходимую передышку, чтобы перейти к другой теме и подчеркнуть ее, выделить. Впрочем, у Чехова нередко паузы заполнены музыкой. Кто-то из действующих лиц насвистывает, напевает или наигрывает на гитаре, на балалайке хватающую за душу мелодию. Замирают вдали звуки военного оркестра. В «Чайке» без конца поют романсы. В «Вишневом саде» слышатся грустные песни, щебет птиц, гитара и «отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Этот звук предвещает несчастье, несчастье, которое заканчивается глухим стуком топора, вырубающего вишневый сад. Как-то он сказал одному из своих друзей: «Заканчиваю новую пьесу...» – «Какую? Как она называется? Какой сюжет?» – «Это вы узнаете, когда будет готова. А вот Станиславский, – улыбнулся Антон Павлович, – не спрашивал меня о сюжете, пьесы еще не читал, а спросил, что в ней будет, какие звуки? И ведь, представьте, угадал и нашел. У меня там, в одном явлении, должен быть слышен за сценой звук, сложный, коротко не расскажешь, а очень важно, чтобы было именно то, что я хочу. И ведь Константин Сергеевич нашел как раз то самое, что нужно... А пьесу он в кредит принимает», – снова улыбнулся Антон Павлович. – «Неужели это так важно – этот звук?» – спросил я. Антон Павлович посмотрел строго и коротко ответил: «Нужно». В самом деле, пьеса Чехова – это музыкальная композиция. Он любил «Лунную сонату» и «Ноктюрн» Шопена. Легко себе представить, что он хотел передать своими пьесами нечто заключенное в этих шедеврах, какое-то ощущение мягкости, воздушной легкости и задумчивой красоты. Это ему удалось, и, слушая его пьесы, мы думаем о том, что жизнь хоть и грустна, но все же чудесна и можно вырвать у нее чистые мгновенья.

Его авторские ремарки напоминают японские хайку: «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом

отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». – «Вечер. Горит одна лампа под колпаком. Полумрак. Слышно, как шумят деревья и воет ветер в трубах. Стучит сторож». Много говорилось о его реализме. Это реализм поэтический, преображенный. В его указаниях исполнителям был какой-то отрыв от реальности, полугреза. Качалов, артист Художественного театра, рассказывает: «Я репетировал Тригорина в „Чайке“. И вот Антон Павлович сам приглашает меня поговорить о роли. Я с трепетом иду. – Знаете, – начал Антон Павлович, – удочки должны быть, (...) такие самодельные, искривленные. Он же сам их перочинным ножиком делает... Сигара хорошая... Может быть, она даже и не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке... Потом помолчал, подумал и сказал: – А главное, удочки... И замолчал. Я начал приставать к нему, как вести то или иное место в пьесе. Он похмыкал и сказал: – Хм... да не знаю же, ну как – как следует. Я не Отставал с расспросами. – Вот, знаете, – начал он, видя мою настойчивость, – вот когда он, Тригорин, пьет водку с Машей, я бы непременно так сделал, непременно. И при этом он встал, поправил жилет и неуклюже раза два покряхтел. (...). Когда долго сидишь, всегда хочется так сделать...». А.П.Чехову, пришедшему всего второй раз на репетицию «Чайки» (11 сентября 1898) в Московский Художественный театр, один из актеров рассказывает о том, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки. – Зачем это? – недовольным голосом спрашивает Антон Павлович. – Реально, – отвечает актер. – Реально, – повторяет А.П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: "Сцена – искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что, если на одном из лиц вырезать нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина-то испорчена. Кто-то из актеров с гордостью рассказывает, что в конце третьего акта «Чайки» режиссер хочет ввести на сцену всю дворню, какую-то женщину с плачущим ребенком. Антон Павлович говорит: – Не надо. Это равносильно тому, что вы играете на рояле pianissimo, а в это время упала крышка рояля. – В жизни часто бывает, что в pianissimo врывается forte совсем для нас неожиданно, – пытается возразить кто-то из группы актеров. – Да, но сцена, – говорит А.П., – требует известной условности. У нас нет четвертой стены. Кроме того, сцена – искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего. Он не любил «оживляющих» жестов. Увидев, как во втором акте «Вишневого сада» актеры ловят комаров, он сказал: «В моей следующей пьесе кто-нибудь из персонажей

обязательно скажет: „Какая удивительная местность! Нет ни одного комара“. Однажды он смотрел „Дядю Ваню“. В третьем акте Соня при словах: „Надо быть милосердным, папа!“ – становилась на колени и целовала отцу руку. – Этого не надо делать, – сказал Антон Павлович, – это ведь не драма. Весь смысл и вся драма человека внутри, а не во внешних проявлениях. Драма была в жизни Сони до этого момента, драма будет после, а это – просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай». Горький писал ему: «Говорят, (...) что „Дядя Ваня“ и „Чайка“ – новый вид драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного (...) символизма. Я нахожу, что это очень верно говорят. Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений – Ваши делают это». Это – главное. У Чехова конкретный и простой случай всегда ведет к глубочайшему проникновению в человеческую природу и в мир идей. В каждой пьесе, как правило, есть человек умный, склонный к размышлению, который время от времени поднимается над своей личной судьбой, чтобы увидеть мир, как он есть и каким он будет. Вот пример из «Трех сестер»: Тузенбах. Смейтесь. (Вершинину.) Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых вам нет дела или по крайней мере которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют как хотят, лишь бы летели... Маша. Все-таки смысл? Тузенбах. Смысл... Вот снег идет. Какой смысл? (Пауза.) Это подводит нас к вопросу, какова же была философия Чехова. Вопрос дерзкий, ибо Чехов отрицал, что у него есть философия. Пусть так. Если нельзя сказать «философия», скажем Weltanschauung, мировоззрение. Оно есть у каждого мыслящего человека. Мировоззрение Чехова было мужественным и самобытным. Но прежде чем открыть эту новую главу, подведем итог сказанному о театре. Театр Чехова вызывает вполне заслуженное восхищение во всем мире. Не потому, что его пьесы «крепко сбиты». Это Чехова не занимало. Все его сюжеты могут быть резюмированы, как он того и желал, в трех фразах: люди несчастны; их положение безысходно; они хранят безысходную надежду на неведомое будущее. По музыкальности

своих пьес Чехов – «Шопен в драматургии». Его молчания, паузы, репризы и, в визуальном плане, его полутона, его «нежные акварельные краски» создают зрелище единственное в своем роде, чуждое всякой вульгарности выражения или чувства. Чтобы понять мировоззрение Чехова, надо помнить: а) что сам Чехов менялся на протяжении всей жизни.

Вначале он охотно морализирует в духе еще не состарившегося Полония. Взять, к примеру, его письма к братьям. Впоследствии он полностью отказался от мысли судить чужие поступки; б) что при всей своей поэтичности его ум был прежде всего научным и смотрел он на вещи и на людей как врач. «Так, например, простой человек смотрит на луну и умиляется, как перед чем-то ужасно загадочным и непостижимым... Но астроном не может иметь на этот счет дорогих иллюзий»... И у меня, – ибо я доктор, – их не много... И мне, конечно, очень жаль, потому что это иссушает жизнь". Правила поведения, относящиеся к первому периоду, изложены в его знаменитом письме к брату Николаю, написанном в двадцать шесть лет. В это время сам Антон Павлович почти сложился как личность и призывал своего одаренного, но беспутного брата занять место среди тех, кого Чехов называет «воспитанными», а я бы назвал «цивилизованными» людьми. «Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять след(ующим) условиям: 1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки; живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а уходя, не говорят: с вами жить нельзя. Они прощают шум, холод, и пережаренное мясо, и остроты, и присутствие в их жилье посторонних... 2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом. (...) Они ночей не спят, чтобы помогать П(олеваемым), платить за братьев-студентов, одевать мать. 3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги. 4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет его в глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии... Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... Из уважения к чужим ушам они чаще молчат. 5) Они не уничижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтобы в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: „Меня не понимают!“ или: „Я разменялся на мелкую монету! Я (...)!..“, потому что все это бьет на дешевый эффект,

пошло, старо, фальшиво... 6) Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плевако, восторг встречного в salon'e, известность по портерным...». «Разве это мораль?» – скажет святой. Нет, мораль этим не ограничивается, но это, как выражался Шарль дю Бос, нормы порядочности, тот минимум уважения к себе и к другим, без которого нет цивилизации. Утратив эти нормы, человеческий мир гибнет. Поступать «как истинный национал-социалист», как того требовал Гитлер, – как раз и значит пренебречь всеми нормами порядочности. Чехов хотел, чтобы эти нормы были само собой разумеющимися для всех людей. «Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то». В нем самом эта потребность была подлинной и устойчивой. И хотя жизнь его была нелегкой: он был долгое время беден и всегда болен, – никто не слышал, чтобы он жаловался. В дни его самых острых страданий окружающие ни о чем не догадывались. Когда его жалели, он переводил беседу на другую тему и с мягким, задумчивым юмором говорил о пустяках. Позднее, когда его мировоззрение и собственная писательская этика изменяются, он уже не излагает их в догматической форме. Они проступают в прозрачности его рассказов и пьес. Он считает, что писатель должен изображать, а не судить. «Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. (...) Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть». И еще: «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т.п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о Боге или пессимизме». «...Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В „Анне Карениной“ и в „Онегине“ не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно». Жене он писал за три месяца до смерти: «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего не известно».

Нужно хорошо понять, что, отказавшись судить, он был тем не менее готов помочь всем, кто страдает. Мы помним, какую большую роль сыграли во время эпидемии холеры его мужество, его самоотверженность, его помощь, медицинская и моральная, крестьянам в Мелихове. Он считал также, что «дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз

они уже осуждены и несут наказание». И уж тем более за невиновных. Во время дела Дрейфуса он публично одобрил позицию Золя и почти поссорился с Сувориным, который был антидрейфусаром. «И какой бы ни был приговор. Золя все-таки будет испытывать живую радость после суда, старость его будет хорошая старость, и умрет он с покойной (...) совестью». У самого Чехова не было старости. Но мы знаем, что он умер с чистой совестью. Он писал где-то, что большой писатель должен вести читателя к большой цели. Какую же цель ставит он? «...свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником». Такова была его программа, если присовокупить к этому активное сострадание. За чеховским скептицизмом и агностицизмом скрывается вера в человека, ибо в глубине человеческого сердца существует подлинное чувство любви. Оно легче всего обнаруживается в любви между мужчиной и женщиной. Но «то, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть». Каким он должен быть... Это значит добрым, бескорыстным, уважающим другого. Вот какова та более чистая жизнь, к которой Чехов указывает путь в своих пьесах и рассказах. О, он не говорит этого прямо. Он делает это с бесконечным целомудрием и застенчивой мягкостью. Но мы-то знаем, что становимся лучше, выходя из театра после просмотра «Дяди Ванн» или «Вишневого сада». А это для художника подлинная – и единственная – слава.

** РОМАН НЕ УМЕР **

Статья в форме диалога – Вы, конечно, знаете, что мое поколение уже не верит в будущее психологического романа? – Я намного старше вашего поколения, но никогда не верил ни в будущее, ни даже в настоящее такого уродливого, такого неопределенного термина... Это жаргон, сказал бы наш учитель Ален. – Хорошо, скажем иначе... Верите ли вы в аналитический роман? В роман социальный? Думаете ли вы, что молодой романист должен, как это повелось в последние сто лет, подделываться под «Адольфа» или «Отца Горио»? – Дай Бог, чтобы эти подделки были удачны! Нет, я не думаю, что писатель, будь он молод или стар, должен слепо подражать методам своих предшественников, пусть даже самых великих... А то, что у них можно многому поучиться, – это очевидно. Сам Бальзак брал за образец Вальтера Скотта и Фенимора Купера. – Бальзак перенял кое-что у Скотта и Купера и использовал по-своему, чтобы изобразить мир, не имеющий ничего общего с их миром. Отсюда разница в звучании и обновление. Однако любая форма искусства стареет и умирает. Трагедия имела успех у современников Корнеля и Расина. Но уже в следующем веке она стала отжившим жанром. «Эрнани» приводил в восторг молодежь 1830 года, романтическая драма остается действенной и теперь. Я восхищаюсь Курбе и Делакруа, но вряд ли стал бы восхищаться современным художником, начни он им подражать. – Но вы же до исступления восхищаетесь некоторыми художниками и скульпторами, которые ищут для себя образцы в негритянском искусстве или в архаике Древней Греции.

Как выяснилось, форма искусства, казавшаяся мертвой, может возродиться. Тем не менее я готов признать, что эстетическое переживание в какой-то мере – и в немалой – связано с шоком. Сегодня требовательный читатель даже от хорошего романа, написанного в бальзаковской или флоберовской манере, не получает достаточного заряда. Для меня перед 1914 годом роль «электрического ската» сыграл Марсель Пруст. Он знал Бальзака и Флобера лучше, чем кто-либо, мог, если хотел, в точности воспроизвести их стиль, но намеренно отошел от них. – Пруст перенес анализ на тот единственный участок, где он законен, – в сознание рассказчика. Но в наше время было бы так же нелепо подражать Прусту, как и Флоберу... Для моего поколения не один Пруст был такого рода «электрическим скатом». Шок, который мы получили от Джойса, Кафки, Фолкнера, был ошеломляющим, стимулирующим... Я

ценю Пруста и Фолкнера за то, что они заставляют читателя совершать скачки во времени – то вперед, то назад. Эта гимнастика пробуждает внимание, усыпляемое последовательным рассказом. Я благодарен Кафке и Камю за то, что они создали героев, порвавших всякие связи с обществом. – Это объясняется тем, что вы живете в эпоху ослабления или распада всех общественных связей. Когда общество обретет новые силы и форму, ему вновь понадобятся свои романисты. – Не думаю. Социальный роман мне представляется таким же мертвым, как психологический. Романисты будущего уже не будут верить в существование социальной и, следовательно, внешней реальности. В завтрашних романах, как в кинематографе, движения и предметы будут существовать сами по себе, а не через восприятие героя. Роб-Грийе хотел бы написать книгу, «где предметы как бы сами себя осознают». – Что это значит? Человек понимает только человека. Я, однако, допускаю стремление изображать лишь видимое снаружи, единственную подлинную реальность, в противовес «глубинам сознания», где, по существу, тоже нет ничего, кроме видимого, только на иной лад. Это – здоровый подход, подход хорошего портретиста. Он старается уловить тени, валеры, отсветы: его не заботят ни сходство, ни душа. Если пятна и валеры на месте, то остальное придет само собой. – Мы по-прежнему говорим о разных вещах. Вы сейчас имеете в виду импрессионистский роман. А я – за роман абстрактный, беспредметный. Отныне потребность в рассказе, в героях, в «реалистических» диалогах, потребность, которую, без сомнения, испытывает средний человек, будет удовлетворять кино. Роль Диккенса и Бальзака отойдет к экрану.

Роман будущего начинается там, где останавливается кинематограф. – «Беспредметный» роман? Мыслим ли он? Абстрактный роман? Это уже пробовали... Клод Мориак хотел назвать персонажей А, Б, В и т.д., освободив их от всякого содержания, кроме чувств, которые они вызывают... Валери в своих «Тетрадях» "набрасывает такой роман: «Мне привиделась прямая линия, на этой линии – две точки: А и Б, которые вскоре превратились в Органе и Анри. Эти две точки подчинены следующим законам: как только Ортанс приближается, Анри любит ее сильнее; как только Анри удаляется, Ортанс любит его сильнее. Изучить, исходя из этих законов, кривые чувств А и Б». – Если его разработать строго, мне бы такой сюжет понравился. – И вы вернулись бы к Прусту... Абстрактный роман? Но это – «Андромаха»... А любит Б, который любит В, а В любит умершего Х... Такие цепочки возвращают нас к Расину или к м-м де Лафайет. Кант показал, что мы не можем создать произведения

искусства вне форм нашего чувственного созерцания.

Сегодня, как и вчера, в основе романа – несоответствие между представлением о мире у героя (Люсьен де Рюбампре, Фабрицио дель Донго, рассказчик у Пруста) и миром реальным, который открывается ему за годы учения. – Опять вы о реальном мире! Вы же признали, что нет ничего, кроме видимого. – Конечно. Но тот, кто учится, приобретает навык глубже истолковывать то, что видит. Ученый и невежда видят одни и те же звезды. Палка, опущенная в воду, кажется переломленной и ребенку, и философу. Но они делают разные заключения из видимого. Альбертина была на Бальбекском пляже с первого дня, рассказчик ее видел. Однако Прусту потребовалось несколько тысяч страниц, чтобы осмыслить, что палка все-таки прямая. – Вы все время возвращаетесь к одним и тем же авторам. Ведь есть и другие, новые имена. – Пусть будет по-вашему. Возьмем роман одного из ваших современников: «Расписание» Мишеля Бютора... Это тоже роман о годах учения... Только на этот раз в центре не девушка, а город. Вариация на классическую тему. – Вариация настолько оригинальна, что обновляет тему. – Наконец-то мы с вами пришли к согласию. Тотальное обновление романа мне кажется невозможным. Подражать Кафке – ничуть не лучше, чем подражать Бальзаку." Но я приветствую стремление обновить сюжеты и приемы. Недостаточно искать новое, чтобы его найти. Однако когда ищут многие, кое-кто находит. – Последний вопрос... Вы наконец согласились, что, если у романа должно быть будущее, необходимо искать новое... В каком направлении? – В направлении поисков смысла. Романист так часто отстает в этом от своего времени! Стендаль, Пруст, каждый на какой-то момент наверстали отставание – и прославились. Но я не хочу сказать, что одного осмысления достаточно, чтобы создать шедевр. Он родится нежданно, при встрече сознательного поиска и таланта. Тогда я дам вам телеграмму: «Роман не умер. Читайте М...» – Я отвечу: «М... эссеист, а не романист». – А я: «Бросьте жаргон. Шедевр существует».

** СЛОВУ ДАНО МНОГОЕ… **

Чехов как-то сказал: «Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. (…) Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть». Он был прав. Моральные оценки автора могут лишь испортить произведение искусства, роман или драму. Легко понять почему. Читатель или зритель ищет в произведении искусства своего рода прибежище, где он мог бы почувствовать себя свободным от обязанности действовать и судить. Стало быть, никакой явной морали. Но это вовсе не значит, что произведение искусства не содержит скрытой морали. У автора есть определенная концепция мира, которая раскрывается через события и героев. Толстой не говорит в «Войне и мире» или в «Анне Карениной», что такой-то образ жизни является безнравственным, но Пьер Безухов, но Левин говорят это. У самого Чехова были нравственные принципы, которые нам хорошо известны. Он выражал их прямо в своих письмах и косвенно – в своих пьесах. Это факт, что после чтения великого романа или представления прекрасной пьесы мы становимся как бы лучше и чувствуем себя очищенными. Мы испытали страсти: мы постигли, что время сглаживает все на свете, мы увидели, как ничтожны наши маленькие повседневные несчастья в сопоставлении с безмерностью событий и трагизмом великих страданий. Мы научились признавать в других людях своих братьев. Не думая о нравственности, мы стали более нравственными. Но можно ли сказать это о сегодняшней литературе? Разумеется, и в наше время есть авторы, способные создать всестороннюю картину действительности, которые воспитывают читателя и делают его лучше, не прибегая к урокам морали. Но существует слишком много писателей, которые, кажется, находят особого рода мрачное удовольствие в том, чтобы унижать человека и показывать сцены насилия и позора. Они описывают физическую любовь, в чем я не вижу ничего дурного, но при этом умалчивают о чувствах, составляющих ее лучшую часть, а это уже ложь. Главное же, они стремятся внушить абсолютно пессимистическую философию. «Мир абсурден», – говорят они. Что это значит? Мир таков; каков он есть. Сам по себе он лишен воли. Роль человека в том и состоит, чтобы разобраться в фактах, предлагаемых ему жизнью, организовать их и построить более справедливый мир.

Конечно, природа лишена «нравственности»; конечно, в лесах водятся дикие звери, а в городах встречаются жестокие люди;

конечно, природа создает беспорядок, а не порядок. Оставьте ей участок земли – природа превратит его в джунгли. Только человек может создать сад. Предоставьте ей детей – природа превратит их в животных. Только человек может сделать из них людей. «Черных» авторов нашей эпохи можно упрекнуть в том, что они постоянно говорят читателю о его диких инстинктах, о его комплексах и лжи и никогда не говорят о его высоких нравственных качествах, которые существуют, о счастье и мужестве. «Лучше говорить человеку о его свободе, – сказал Спиноза, – чем о его рабстве». Да, потому что, если вы отнимете у него всякую надежду, вы сделаете его неспособным к действию. Дайте ему поверить в могущество воли (что соответствует действительности), и он пустит ее в ход. На это «черные» авторы наверняка ответят: «Мы изображаем то, что видели. Мы родились в ужасное время, когда наша страна была оккупирована иноземными войсками. Мы родились в жестокое время, когда восхвалялось варварство. Мы родились в бесчеловечное время, когда Чувства были задушены насилием. Наша литература – единственная, которая говорит правду об этой эпохе, принадлежащей к числу самых мрачных в истории человечества». Но это еще не вся правда. Да, мы и в самом деле видели отвратительных чудовищ. Однако рядом с ними столько героев, одновременно мужественных и добрых: какая самоотверженная преданность самым человечным идеалам, сколько уже сделано для того, чтобы человек стал более счастливым и равноправным. И если вы не скажете об этом, если в вашей палитре не будет наряду с мрачными красками живых и веселых цветов, вы дадите искаженную картину жизни и причините много зла. Много зла, и в особенности юным читателям. Потому что – хотим мы того или нет – жизнь подражает искусству. И если, прочтя Бальзака или Стендаля, молодой человек или девушка чувствуют себя способными на великие дела, то, закончив «черный» роман, читатель ощущает полную безнадежность и отдается своим худшим инстинктам. Не потому, что Бальзак и Стендаль умалчивали об ужасах жизни, о лицемерии, предательстве и преступлениях. Но наряду с рабством человека они изображали его величие. Не заботясь о морали, они внушали нам те вечные нравственные принципы, которые почти не меняются со временем и без которых ни одно общество не может выжить. Читайте Гомера, читайте Платона, читайте Монтеня, хотя их нравственные нормы не совсем совпадают с нашими, потому что верования и нравы изменились, но вы увидите, что они прославляют те же достоинства: мужество, верность, честность – и презирают те же слабости: трусость, распутство, недобросовестность. Почему?

Потому, что эти добродетели являются необходимым условием существования всякой цивилизации. Каков бы ни был государственный строй, он не может быть прочным, если нельзя рассчитывать на честность и порядочность соседа. Страна, где допускается, а тем более проповедуется насилие, обречена.

Тому примером – крушение Гитлера. Я вовсе не хотел бы, чтобы современные романисты превратились в проповедников нравственности. Тогда они писали бы плохие романы. Я хотел бы только, чтобы они не превратились в проповедников безнравственности. Тогда они стали бы не только плохими писателями, но и плохими гражданами. Я жду от них благородной и всесторонней картины нашего времени, которая могла бы достойно соперничать с тем, что создано в иные эпохи Шекспиром, Бальзаком и Толстым. И в этом нет ничего невозможного.